

Almudena Vidorreta Torres

Estudio y edición de las "Poesías varias" de José Navarro (1654)

Departamento
Filología Española

Director/es
Egido Martínez, Aurora

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

ESTUDIO Y EDICIÓN DE LAS "POESÍAS VARIAS" DE JOSÉ NAVARRO (1654)

Autor

Almudena Vidorreta Torres

Director/es

Egido Martínez, Aurora

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Filología Española

2014



Universidad Zaragoza



Facultad de
Filosofía y Letras
Universidad Zaragoza

TESIS DOCTORAL

ESTUDIO Y EDICIÓN
DE LAS *POESÍAS VARIAS* DE
JOSÉ NAVARRO (1654)

Almudena Vidorreta Torres

Dirigida por la Dra. Aurora Egido Martínez

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
(LITERATURAS ESPAÑOLA E HISPÁNICAS)
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
2014

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. BIOGRAFÍA	15
II. LA OBRA DE JOSÉ NAVARRO	33
III. FORTUNA CRÍTICA: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN	45
IV. MATERIA Y FORMA EN LAS <i>POESÍAS VARIAS</i>	89
1. Los preliminares	89
1.1. Portada	91
1.2. El título y el autor	94
1.3. Aprobación	111
1.4. Licencia.....	114
1.5. Erratas	114
1.6. Dedicatoria.....	116
1.7. “Al que leyere [...]”	122
2. <i>Dispositio</i> poética	153
3. Métrica.....	177
3.1. Romance	180
3.2. Quintilla	185
3.3. Soneto	188
3.4. Décima.....	190
3.5. Endecha.....	192
3.6. Seguidilla	193
3.7. Silva	195
3.8. Redondilla.....	196
3.9. Canción	197

3.10. Octava	199
3.11. Versos de pie quebrado	200
Conclusiones sobre la métrica	201
4. Análisis temático.....	203
4.1. Del amor como tema	203
Conclusiones	270
4.2. Poesía satírica y burlesca	275
Un poema titulado “Sátira” (LXXXI).....	333
Conclusiones	343
4.3. Poesía religiosa	349
Conclusiones	428
4.4. Poesía descriptiva	435
4.4.1. <i>Descriptio personae</i>	446
Prosopografía de la dama.....	449
Autorretrato burlesco	471
4.4.2. Poemas festivos.....	483
“Discurre estando enfermo [...]” (XV)	486
“Cuenta las fiestas de Carnestolendas [...]” (LXIII)	504
Conclusiones	512
4.5. Poesía mitológica	517
4.5.1. La “Fábula del juicio de Paris” (LXXXVII).....	549
Conclusiones	567
4.6. Poemas de ocasión y circunstancia especial	573
Conclusiones	607
5. La lengua poética	613
5.1. La metáfora y otras agudezas conceptuales	625
5.2. Agudezas verbales	651

5.3. Fraseología popular	663
5.4. Cultismos	675
5.4.1. Cultismos léxicos.....	676
5.4.2. Cultismos sintácticos	692
5.5. Algunas otras peculiaridades.....	697
Conclusiones.....	701
6. José Navarro, académico: dos vejámenes y una oración	707
6.1. Los dos vejámenes de José Navarro	725
6.1.1. “Vejamen [...]” (XXI).....	731
“Carta del dios Apolo a la academia” (XXI b)	760
6.1.2. “Otro vejamen” (LI)	765
6.2. “Oración que hizo siendo presidente [...]” (LII).....	785
Conclusiones.....	793
7. Teatro breve	799
7.1. “Jácara” (LXVI).....	809
7.1.1. Argumento	814
7.1.2. Personajes	816
7.1.3. Características formales.....	819
7.1.4. Varia fortuna de una jácara.....	823
7.2. “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXVII)	829
7.2.1. Contenido.....	832
7.2.2. Características formales.....	838
Conclusiones.....	841
V. <i>LOA PARA LA COMEDIA DE LA FUERZA DEL NATURAL</i>	843
1. Contenido.....	863
2. Características formales.....	881

3. Acerca de los personajes.....	885
4. La puesta en escena.....	899
5. Metapoética.....	901
Conclusiones.....	913
VI. CONCLUSIONES GENERALES	919
VII. EDICIÓN DE LAS <i>POESÍAS VARIAS</i>	933
Ejemplares conservados.....	933
Criterios de la edición.....	936
Abreviaturas.....	943
<i>Poesías varias</i>	949
Índice de primeros versos	1299
VIII. EDICIÓN DE LA LOA PARA LA COMEDIA DE LA FUERZA DEL NATURAL.....	1303
Ejemplares consultados.....	1303
Criterios de la edición.....	1304
<i>Loa para la comedia de la fuerza del natural</i>	1307
IX. OBRA DISPERSA	1349
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	1367
Manuscritos.....	1367
Obra de José Navarro.....	1369
Referencias sobre José Navarro y su obra	1371
Bibliografía sobre literatura y cultura aragonesa de la época.....	1379
Bibliografía general	1397
ENGLISH ABSTRACT, METHOD AND CONCLUSIONS.....	1475

INTRODUCCIÓN

La obra literaria y la persona de José Navarro no habían gozado hasta el momento de la fortuna crítica que sí ha acompañado a otros poetas de su círculo. Relegado al espacio marginal de los mal llamados escritores menores, el desconocimiento de su producción no se limitaba a la carencia de una edición crítica que recogiera su libro fundamental, las *Poesías varias*, publicadas en 1654 por la imprenta zaragozana de Miguel de Luna, así como a la compilación del resto de su obra poética, dispersa en volúmenes variopintos. También había originado la ignorancia de una pieza teatral atribuida al autor, publicada en 1666 en la imprenta sarda de Antonio Galçerin.

El creciente interés por la actividad poética de los escritores españoles del Siglo de Oro fue impulsado por trabajos de incalculable valor en su campo, tales como los firmados por José Manuel Blecua, así como los que debemos a la pluma de una de sus discípulas, Aurora Egido, directora de este trabajo. Ella nos indicó la apremiante necesidad de rescatar la obra de poetas aragoneses como Alberto Díez y José Navarro, carentes de un estudio individual y pormenorizado, cuya lectura, junto con un somero rastreo biográfico, nos hizo decantarnos por este último. Las presentes páginas entroncan en la línea de una serie de tesis doctorales que, bajo su magisterio, han devuelto la luz a los versos de escritores como José Tafalla y Negrete, del círculo zaragozano de poetas al que perteneció José Navarro.

El objetivo primero de esta tesis era el estudio y la edición crítica modernizada de las *Poesías varias*. Este volumen posee un evidente valor testimonial acerca de la vida literaria de su tiempo, del que la crítica había dado cuenta muy esporádicamente y a menudo de manera indirecta. Portador de un nombre poco singular, que dificultó las labores de investigación, nuestro primer acercamiento a su obra y a su vida tuvo lugar con motivo de una beca de colaboración bajo la tutela de Aurora Egido. El resultado fueron unos *Fundamentos documentales, bibliográficos y críticos para el estudio y edición de la obra poética de José Navarro en el contexto literario de su tiempo*, que, poco después, culminarían en nuestro Trabajo de Fin de Máster en Estudios Hispánicos, dirigido también por la doctora Egido: *Aproximación al estudio y edición de las Poesías varias de José Navarro*.

Para sentar las bases de dicha investigación, revisamos, en primer lugar, el panorama de la imprenta aragonesa de la primera mitad del siglo XVII, con el objeto de comprender el contexto en el que debe insertarse un libro como este, además de establecer un primer contacto con las lecturas que más fácilmente pudo tener a mano el poeta. Esperemos que pronto pueda ver la luz de alguna forma la síntesis de dicha revisión de una parcela tan interesante de la historia de los tipos móviles en la Península Ibérica, que, por razones de coherencia y cohesión, hemos excluido del cuerpo de esta tesis.

El acopio de información sobre el personaje deparaba datos interesantes, vinculado como estaba a la clase noble y los ámbitos cortesanos: trabajó como secretario del que fuera virrey de Aragón, Nicolás Ludovisi, procedente de un importante linaje italiano, que contaba entre sus filas con el papa Gregorio XV, entre otros. Más tarde

estuvo también al servicio de su hijo, Juan Bautista Ludovisi, cuyas responsabilidades militares lo embarcaron, con José Navarro a bordo, en un viaje marítimo al cuidado de la infanta Margarita María Teresa de Austria, hija de Felipe IV, que se dirigió desde las costas valencianas al al encuentro de su esposo.

El relato de ese viaje constituye un monólogo importante dentro de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, una pieza teatral breve, de carácter privado, a la que nadie había prestado atención hasta el momento. José Navarro la escribió para su señor, el joven Juan Bautista, a cuyo servicio vivió en Cerdeña unos años, para regresar más tarde a España. La trascendencia de su hallazgo ha motivado que dediquemos el último capítulo a desentrañar su contenido, sus características formales, las peculiaridades de sus personajes y, por último, un puñado de ideas teóricas sobre los géneros dramáticos que dejó esbozadas el autor.

En un primer momento, la escasa información sobre la biografía de José Navarro no permitía corroborar algunos de los más importantes aspectos que se habían destacado en el seno de la misma, especialmente al hilo de la lectura del opúsculo teatral. Sin embargo, una búsqueda en la base de datos del Portal de Archivos Españoles dio como resultado el informe para las pruebas de ingreso de José Navarro Bermuz en la Orden de Santiago. Su lectura arrojó nueva luz sobre la figura del poeta, y a todo ello dedicamos el primer capítulo de esta tesis doctoral.

Seguidamente, se ha estudiado el inventario de la obra de José Navarro, con especial atención a su producción poética. Aparte de las *Poesías varias*, su participación en diversos certámenes y conmemoraciones han dejado huella impresa de su pluma en una serie de volúmenes que conviene tener en cuenta conjuntamente.

La noticia que de uno y otro aspecto, vida y obra, hemos encontrado en el proceso de trabajo ha quedado reunida en el tercer apartado, dedicado a la fortuna crítica de José Navarro a lo largo del tiempo. Se ha seguido para ello un orden cronológico, que ofrece una visión panorámica de cómo evoluciona la atención que se ha prestado al poeta.

La lógica del esquema de nuestro estudio pone en relación constante los distintos poemas del autor; estos, a su vez, con la literatura de su entorno y, asimismo, con la de aquellos de quienes, sin duda, aprendió José Navarro, u otros en los que pudo tener un cierto influjo. En ese entramado de relaciones desempeñan un papel fundamental las equivalencias entre *res* y *verba*, que hemos tratado de analizar en profundidad. Tras un acercamiento a la configuración del libro, con un análisis de los preliminares y de la *dispositio* poética, así como de la métrica empleada en las *Poesias varias*, hemos efectuado un estudio de carácter temático

Desde esa perspectiva, abordamos, primeramente, el asunto amoroso, con un claro predominio en la estructura del libro. No se quedan atrás las gracias y los aires burlescos, dentro de cuyo apartado merece especial atención un poema titulado "Sátira", por lo que concierne a las convenciones genéricas de ese tipo de literatura, dentro de una tradición en la que hemos tratado de insertar la producción de José Navarro. Otro capítulo importante es el de los poemas hagiográficos, así como el tratamiento de los asuntos religiosos en diversas composiciones del libro. Un cuarto aspecto reseñable desde el punto de vista del contenido de los poemas era la tendencia descriptiva, que, junto con la poesía mitológica, se convirtió en uno de los aspectos más singulares

entre la producción de los escritores aragoneses del Barroco, según demostrara en su momento Aurora Egido. En quinto y último lugar, aunque no constituya un marbete excluyente con respecto a los anteriores, convenía enmarcar una serie de poemas de José Navarro en el concepto graciano de "circunstancia especial", bajo el que se han analizado los versos laudatorios o celebrativos, nacidos por encargo.

Hemos querido encarecer la importancia de una idea como la de la variedad, presente desde el mismo título del libro. La ponderación del tratamiento de los temas en amalgama ha revelado, además, una variedad formal. Todo ello nos ha llevado a la formulación de una serie de marcas estilísticas que definen la lengua poética de José Navarro, no sólo en lo que respecta a ese libro, sino, también, según se anota puntualmente, en el resto de publicaciones conocidas del autor, todas ellas ahora editadas.

Dentro de las *Poesías varias*, aunque al margen de la lírica, hemos atendido de manera especial a la forma y contenido de los dos vejámenes de José Navarro, a la vez que, gracias a ello, se ha revisado una parte de la historia de las academias aragonesas del Barroco. Muy especialmente, hemos ceñido algunas de las conjeturas sobre su desarrollo a la celebrada en casa del conde de Lemos, a menudo bajo la supervisión de su hijo, el conde de Andrade. Junto con ambos opúsculos en prosa, parecía natural el estudio de dos piezas escritas en verso que forman parte del universo académico del que participó el poeta.

Aunque completamente insertadas en la miscelánea que supone el libro que estudiamos, se ha otorgado a dos piezas vinculadas con los géneros dramáticos una cierta autonomía en la organización del proyecto, que nos permitiera adentrarnos en una de las aportaciones más importantes: el análisis de la *Loa para la comedia de la fuerza del*

natural. Se ha tratado de describir las diferentes piezas asociadas con el teatro menor y sus manifestaciones poéticas, y poner en relación cada uno de los textos con su función escénica, especialmente la “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXVII) con la *Loa* exenta. Tan sólo catalogada, pero ni tan siquiera descrita en sus más de cuatrocientos años de vida, esta última requería un estudio individualizado. No obstante, la prosecución de los capítulos destinados a su observación favorece los puentes que hemos tendido entre sus páginas, indisolublemente ligadas en las conclusiones de los respectivos apartados.

Todo ello precede a la edición crítica no sólo de las *Poesías varias* de José Navarro, como indica el título de esta tesis, sino de sus obras completas. Los textos han sido transcritos según los criterios que se indican en las páginas previas, a partir de los testimonios allí indicados. Los poemas han sido anotados con el objeto de aclarar cuestiones históricas, léxicas, semánticas o sintácticas, entre otros aspectos, y se aportan, además, numerosas referencias a otras obras, ecos que parecen ser citados en la escritura de José Navarro.

La bibliografía final ha sido ordenada en diferentes bloques cuya especificidad responde a una clasificación de los materiales a medida que las lecturas se iban acumulando, un método de trabajo del que difícilmente podría haberse dado cuenta de otro modo. Sólo hemos incluido las referencias citadas, que en el estudio figuran, por lo general, en notas a pie con la indicación de la página o páginas correspondientes. Son puntuales, por el contrario, los casos en los que remitimos a la totalidad de una obra, que, excepcionalmente, se justifican porque la idea que interesaba destacar constituye la materia de todo el libro. En cuanto a

las referencias de la edición crítica, hemos preferido volver a citar por vez primera cada una de las obras, aunque estas hubieran aparecido ya en el estudio previamente realizado.

Finalmente, con el objeto de optar a la mención internacional en el título de doctor, se ha incluido una síntesis del trabajo realizado y las conclusiones extraídas en lengua inglesa. Ello ha sido posible con mi incorporación, al comienzo del curso 2013-2014, al Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages Program, como becaria en The Graduate Center de la City University of New York.

Aunque, sin duda, el fruto mayor de este empeño ha sido la asimilación de un método de investigación y de unas herramientas filológicas, los materiales presentados quieren convertirse en una cala sobre la obra y la figura de José Navarro. Su interés ha ido incrementándose a medida que mayor era la documentación examinada. Para ello ha sido imprescindible la consulta, entre otros, de los fondos de la Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza; de la Biblioteca Nacional de Madrid, el Archivo Histórico Nacional, sito en la misma ciudad y la Biblioteca del Museo de la Fundación Lázaro Galdiano; la Biblioteca della Cammeria di Comercio de Cagliari, en Cerdeña, y la de la Hispanic Society of America de Nueva York.

Estas líneas introductorias no pueden concluir sino con un breve capítulo de agradecimientos. En primer lugar, a mi directora de tesis, Aurora Egido, que con tanta generosidad, sabiduría y dedicación me ha guiado en esta *peregrinatio*, por su apoyo constante y el regalo de ideas, consejos y referencias. Tanto ella, como el grupo del que es investigadora principal, *Baltasar Gracián y la cultura de su tiempo*, han puesto a mi disposición todos sus recursos materiales y humanos. Es de agradecer a

cada uno de sus miembros: Fermín Gil Encabo, María Pilar Cuartero y, muy especialmente, Luis Sánchez Lafla y José Enrique Laplana.

Gracias, asimismo, al resto de profesores y becarios del Departamento de Filología Española (Literaturas Española e Hispánicas), por su motivación y por su apoyo, tanto profesional como personal. Y en este último plano, claro, no hay palabras para el amor de mis padres.

He de agradecer al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte la concesión de una beca de Formación de Profesorado Universitario (AP 2009-570) para la elaboración de esta tesis doctoral, sin la cual no hubiera sido posible aunar el tiempo y la dedicación de estos años. Disfruté, previamente, de una ayuda para la Formación de Personal Investigador del Gobierno de Aragón, así como de una beca de investigación de la Universidad de Zaragoza para *Clarisel. Bases de datos bibliográficas*, que también me alentaron a proseguir con mi vocación investigadora.

Por último, mi más sincero agradecimiento a los miembros del tribunal de evaluación de esta tesis doctoral, así como a los dos expertos doctores que informen positivamente sobre este trabajo.

I. BIOGRAFÍA

La vida de José Navarro había permanecido prácticamente relegada al olvido, a excepción de algunos datos dispersos, y es evidente que ese vacío se correspondía con la escasez de testimonios sobre su poesía. Para entender el calado de sus composiciones es preciso incidir aisladamente en su persona y estudiar aspectos que rodean la obra del poeta en el seno de su biografía, sólo apuntalada gracias a las incursiones de Félix Latassa, Nicolás Antonio, José Manuel Blecua y Aurora Egido. Ellos hicieron frente ya a los problemas de homonimia que presenta un nombre tan común como el de “José Navarro”. La *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* presenta dos voces consecutivas dedicadas al mismo, que se reparten la información que iremos desgranando desde otras fuentes especializadas: sendas entradas se refieren a un poeta zaragozano del siglo XVII, y la división de datos es difícilmente sostenible, por lo que es necesaria su confrontación.¹

El silencio acerca de sus orígenes se vio colmado de respuestas con el hallazgo del informe para ingresar en la prestigiosa Orden de Santiago. Su origen militar y religioso fue dando paso a una organización social distinguida, de la que muchos pretendieron formar parte. Entre su nómina constaban artistas de la talla de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Pedro Calderón de la Barca o Francisco de Quevedo, cuyos

¹ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, s.v. “José Navarro”. Aurora Egido acopia la mayor parte de los datos biográficos conocidos hasta el momento, fundamentalmente en su tesis doctoral (1974) y en el libro que surge parcialmente de ésta: *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1979.

informes, estudiados y editados para la reconstrucción de la biografía de los autores, comparten estantes con el de José Navarro.²

Este tipo de documentos, que, como fuente, se han de tomar con cierta cautela, suponen todo un filón para contrastar ciertos indicios que ya se tenían, así como para desechar otras pistas equívocas. Aunque se ha constatado que el nombre del poeta figura en varios registros de la orden, estos parecen basarse, precisamente, en el testimonio único del informe al que nos hemos referido. Pero lo cierto es que no hemos dado con el expediente que certifique la concesión del hábito a José Navarro, que, por aquel entonces, figuraba en papel exento, firmado por el rey, si bien todo parece apuntar que logró tal reconocimiento, dadas las conclusiones del manuscrito.³

Las pruebas fueron firmadas por Manuel de Huidobro y Agustín de Auñón, quienes salieron de Madrid hacia Molinos el trece de septiembre de 1669, en un viaje que, por cierto, tuvo algún que otro retraso debido a ciertas amenazas de ataques violentos. El procedimiento, que daría fin en noviembre del mismo año, tuvo lugar, como reza la portada, durante la regencia de Mariana de Austria, madre de Carlos II, “como su Tutora, y Curadora, y Gobernadora de dichos Reynos”. Pese a que Ricardo del Arco señalara en su momento el origen oscense del poeta, sabemos, pues, que José Ignacio Navarro y Bermuz era natural de Molinos (Teruel), “hijodalgo en Zaragoza, adonde es infanzón y

² Cristóbal Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Real Academia Española, 1905, pp. 99 ss.; Josette Riandiere La Roche, “Expediente de ingreso en la Orden de Santiago del caballero D. Francisco de Quevedo y Villegas. Introducción, edición y estudio”, *Criticón*, 36 (1986), pp. 43-129.

³ Vicente Vignau, *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de la Orden de Santiago desde 1501 hasta la fecha*, Madrid, Tello, 1901, p. 242; Fernando Muñoz Altea, *Blasones y apellidos*, México, D. F., Rey de Armas de la Real Casa de Borbón Dos Sicilias, 2002, p. 638.

domiciliado”, gracias a la lectura del consiguiente “Interrogatorio al tenor de cuyas preguntas se han de examinar los testigos que de oficio se recibieren para las prueuas, e informaciones de Joseph Navarro para el ábito de la Orden de Santiago que pretende”.⁴

Los informantes habían dar cuenta del lugar de origen del aspirante y su linaje, para recabar información acerca de la procedencia y las uniones, legítimas o no, de sus padres y abuelos. Debían cerciorarse de la limpieza de sangre de hasta cuatro generaciones previas, se inquiría si los parientes conocidos eran cristianos viejos y no habían sido acusados por la Inquisición, o tenidos bajo sospecha de cualquier anomalía religiosa. Había de averiguarse si al menos uno de los cuatro abuelos de José Navarro era hidalgo y, asimismo, si estaba “infamado de caso graue, y feo”, mal considerado, por ello, entre los hidalgos. Otra cuestión se refería a los duelos, si es el que testigo conocía alguno que hubiera podido tener el pretendiente, y, en ese caso, de qué forma se había saldado. Se trataba del posible oficio que él o su padre hubieran desempeñado: si “son mercaderes, o cambiadores, o hayan tenido algún oficio mecánico”. Además, se interrogaba sobre si el pretendiente sabía andar a caballo, vestigio aún indispensable, y si lo tenía en propiedad.⁵

Por todo ello, sabemos que fue hijo de Violante Bermuz, nacida en Molinos, y del zaragozano Pedro Martín Navarro, quienes contrajeron matrimonio el 8 de abril de 1627 en la parroquia de San Miguel de los

⁴[*Pruebas de la concesión del Título de Caballero de la Orden de Santiago de*] José Navarro y Bermuz, natural de Molinos, 1669, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, Santiago, Pruebas de Caballeros, Exp. 5688 (signatura OM-CABALLERROSSANTIAGO, Exp. 5688; la fecha de entrega figura en el fol. 26r); Ricardo del Arco y Garay, *La Erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, 1934, p. 149.

⁵ Véanse los preliminares, impresos, que preceden al manuscrito.

Navarros (en el convento de Predicadores de Zaragoza). Sus abuelos paternos fueron Pedro Navarro, de Bujaraloz, y Juana Entrena, de Tarazona; los maternos, Pedro Bermuz, también zaragozano, y Catalina Conil, de Castellote (cerca de Molinos). El primero de los interrogados, el presbítero mosén Miguel Armengot, cuenta que el tío abuelo materno de José Navarro fue vicario de Molinos, razón por la cual su abuela, Catalina Conil, acabó viviendo allí. Refiere el servicio al príncipe de Poblán de José Navarro, que tenía por aquel entonces unos cuarenta años. No hemos podido contrastar ese dato con su partida de bautismo, ya que, según las averiguaciones hechas en el Arzobispado de Teruel, el Archivo Diocesano de Zaragoza y a través del padre Salvador Serrano, párroco de Molinos y Alcorisa, esa documentación se quemó en el siglo XX. Sin embargo, en el mismo informe figura la relación de la consulta de los “*Quinquilibris* de la Iglesia Parroquial de la villa de Molinos principiado en el año de 1622”, en el cual figura que fue bautizado el 3 de febrero de 1629. Sus padrinos fueron mosén Pedro Villar y Francisca Bermuz⁶

El segundo testigo, Melchor Serrano, añade a la información consabida que ni José Navarro ni su padre habían tenido nunca oficio mecánico alguno, puesto que había podido vivir de sus haciendas, así como de la venta de sus molinos de harina y aceite. Algunas de ellas eran viñedos, olivares y campos de nogales, según el tercer testigo (que, por cierto, no firma su declaración porque “no sabía escribir”). Insiste en que los papeles demuestran la limpieza de sangre de su linaje y su condición

⁶ Se custodian ciertas copias de documentación quemada en el Archivo Diocesano de Zaragoza, todas posteriores a comienzos del siglo XVIII. El testimonio de Miguel Armengot está recogido en los fols. 1v-3r. El bautismo del pretendiente se refiere en los fols. 14v-15r (allí se remite a la hoja 12v del libro parroquial; da fe de su existencia un notario en pliego adjunto al final del legajo).

de católicos (“siempre fueron tenidos por cristianos viejos limpios de toda sangre de moro”), pero también que es pública la hidalguía que Pedro Navarro, su padre, probó en la Audiencia del reino de Aragón. En torno a esos últimos aspectos, tan relacionados con el reconocimiento al que aspiraba José Navarro, Pedro Ibáñez concluye el cuarto testimonio aduciendo que “es famosísimo hombre de a caballo”, del que disfrutaba en propiedad desde los catorce años, lo cual nos interesará en el análisis de sus vejámenes.⁷

El presbítero mosén Juan Villar, añade en el quinto testimonio que una tía de José Navarro, Ana María, hermana de Violante Bermuz, era esposa de Miguel Pascual, vecino de Molinos que fue familiar del Santo Oficio de la Inquisición, y que declara también más adelante (duodécimo testigo). Ese dato, que repite el sexto testigo, refrenda, en las propias palabras de este, Antón Moles, que sus parientes eran “cristianos viejos y limpios de toda mala raza” (también lo reitera el séptimo, Luis Cid, y en todos los casos aparece subrayado en el manuscrito).⁸

Poco más aporta el resto de testigos procedentes de Molinos, que suman en total la docena y reiteran las mismas respuestas. Entre ellos se encuentra el citado Miguel del Villar, que sí añade alguna idea acerca de su infancia, y es que José Navarro, pese a haber nacido en Molinos, se trasladó a vivir a Zaragoza con sus padres a la edad de dos años, donde fue educado.⁹ Lo mismo puede decirse de los otros tantos testigos de Castellote, lugar de origen de la abuela materna, donde se recaba

⁷ Dichos testimonios figuran, respectivamente, en los fols. 3r-4r, 4r-5r y 5r-6r.

⁸ Juan Villar, fols. 6r-6v; Antón Moles, fols. 7r-8r; Luis Cid, 8r-9r.

⁹ Los testigos de Molinos son un tal Gastón (9r-10r); Miguel Molis (10r-11r), familiar del Santo Oficio; Juan Adán (11r-12r); Miguel del Villar (12r-13r). A todos ellos se suma, por ejemplo, José Pascual, el vicario del municipio (14r-14v).

información.¹⁰ El proceso se completa en los municipios que vieron nacer a los abuelos paternos: Bujaraloz,¹¹ y Tarazona, donde la información recabada se completa con los libros de la iglesia de la Magdalena.¹²

El número de encuestados, que asciende a setenta, es considerablemente mayor en Zaragoza, donde, además de sumar algún que otro familiar del Santo Oficio a los testigos, como Diego Antonio Virto de Vera o Ignacio Garcés, intervienen respetables personalidades vinculadas con el entorno del poeta. Se toma testimonio, entre otros, a los regidores del Hospital de Nuestra Señora de Gracia Francisco Ripol y Juan de Liñán, al cronista de Aragón Juan José Porter y Casanate, a Miguel Marta, justicia del reino de Aragón (1660-1687), y a Pedro Fernández de Híjar, conde de Belchite y comendador mayor de la Orden en Montalbán, además de familiar del dedicatario de las *Poesías varias*. También se averiguan otras curiosidades como que José Navarro posee una capilla en la iglesia de Santa Engracia, que heredó de su madre, y esta de su padre, según refrenda el prior del desaparecido convento, Justo Salaverti.¹³

¹⁰ Miguel Oliete (16r-17r); Domingo García (17r-18r); Juan Sancho (18r-18v); Eliseo Gargallo (18v-19r); Jaime Balduque (19v-20r); Antonio Sancho (20r-21r); Antonio Cid (21r-21v); Lorenzo de Estrada (21v-22r); Pedro de Ariño (22r-23r); Juan Pallarés vicario de Castellote (23r-23v).

¹¹ Domingo Solano (67v-69r); Domingo de Godía (69r-70r); Bartolomé de Albacar, (70v-72r); Mosén Domingo Gros (72r-73r); mosén Pedro de Salanova (73v-74v); Nicolás Albacar (74v-76r); Jerónimo Escamilla (76r-76v); Domingo Sanaguja (77r-78r); mosén Jerónimo Baleno Villagrasa (78r-79v); Juan Val (79v-80v); mosén Pedro Monfayes (80v-82r); Andrés Ros (82r-83r).

¹² Antonio Muñoz Serrano (85v-87r); José Colao y Mirafuentes (87r-88r); Prudencio Ruiz de Pereda (88r-89r); Prudencio Roncal (89v-90v); Diego Ventura (90v-91v); Pedro Jordán de Alcolea (91v-93r); Diego de Santa Cruz (93r-93v); Pablo Jiménez de Novallas (93v-94r); Diego Pablo de Casanate (94v-95r); Jaime Colao y Berdún (95r-96r); doctor don Pedro Marín de Funes, deán y canónigo de la santa iglesia de Tarazona (96r-97r); mosén Pedro de Pereda (97r-97v); Juan Navarro de la Entrena (97v-98v).

¹³ Juan Simón del Baile (27v-28v); Pascual de Gurrea (28v-30r); mosén Marcelino Pérez (30v-32r); mosén Pedro Catalán (32v-34r); Francisco Vicente Solano (34r-35v);

El propio José Navarro realiza inventario manuscrito de la documentación que adjunta para probar su destacado linaje: la hidalguía e infanzonía de su padre, Pedro Martín, además de un testimonio de su bautismo y otro de su matrimonio; atestigua las velaciones de sus abuelos paternos; presenta también testimonio del bautizo de su abuelo paterno, presente “en las Cortes Generales [...] en el braço de caballeros, e hijosdalgo”; certifica que el abuelo materno era también caballero, hidalgo y cofrade de San Jorge; finalmente, la familiatura que obtuvo del Santo Oficio su cuñado revela su propia genealogía.¹⁴

De todo ello dan fe diferentes notarios del reino de Aragón, varios de ellos de la ciudad de Zaragoza, como Diego Ferrer de Lanuza o Jerónimo Montaner, y muchas de las informaciones las certifican otras personalidades, como Juan Fernández, secretario de la Inquisición en el reino de Aragón. Pero uno de los documentos adjuntos más importantes, a nuestro juicio, constituye el reconocimiento por parte de Juan Bautista Ludovisi en carta firmada en Gerona, en mayo de 1665. En ella lo nombra capitán de la artillería de la escuadra de las galeras de Cerdeña, tras haber servido con él “en la secretaría de guerra” en Aragón y en Cerdeña durante ocho años (es decir, desde 1657). Poco después de dicho reconocimiento, José Navarro le dedicará a su señor la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* con motivo de su cumpleaños, publicada en la isla sarda en 1666.

mosén Andrés Fernández de Castaneda (35v-36v); mosén Juan de San Vicente (36v-38v); Miguel Pérez de Esco (38v-40r); José Galbán (40r-41v); Manuel de Lope Zurita (42r-43r); Diego Antonio Virto de Vera (43v-45r); Bartolomé Claudio (45r-46v); Diego Jerónimo Pozuelo (47r-48v); Francisco Ripol (48v-50r); Tomás Gómez (50r-51r); Juan de Liñán (51r-53r); Juan José Porter y Casanate (53r-54v); Miguel Marta (54v-56v); Francisco Sanz de Cortes (56v-57v); Ignacio Garcés (57v-58v); Pedro Fernández de Híjar (59r-59v); Justo Salaverti (62v-63r); Miguel Palacín (63r-63v).

¹⁴ El testimonio manuscrito de José Navarro se encuentra en los fols. 102r-; la documentación citada se anexa al informe a continuación.

En cuanto a su formación, de la que poco se incluye en dicho informe, en un capítulo dedicado a la “Vida escolar”, contenido en el segundo de los tres volúmenes dedicados a la *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza*, Manuel Jiménez Catalán y José Sinués Urbiola colocan a José Navarro “entre los alumnos más distinguidos de nuestra Universidad”. Su nombre se asocia con la fecha de 1654, que, al coincidir con la publicación de su libro, disipa las dudas sobre si se trata de nuestro autor, aunque no podemos garantizar la razón de ser de la misma. Podríamos postular que se trata del año en el que finaliza sus estudios, publica sus *Poesías varias* (1654) con unos veinte años, pero tal vez se trate sólo de la fecha de la que se tiene una clara noticia (su libro), puesto que otros universitarios sobresalientes como los hermanos Argensola, Pedro Apaolaza, Martín Miguel Navarro o Félix Latassa, aparecen vinculados con la duración de su vida, o bien con la datación de su muerte. El marco temporal de la selección de alumnos donde se incluye al poeta recorre los años de 1643 a 1849, un periodo considerablemente extenso, y, entre otros escritores contemporáneos, aparece también José Tafalla y Negrete, relacionado con 1698, cuando sabemos que la primera edición de su *Ramillete poético*, publicado póstumamente, apareció en Zaragoza en 1706.¹⁵

Además de aludir a la protección del duque de Híjar, dedicatario de las *Poesías varias*, se le ha considerado uno de los miembros más jóvenes y destacados de las academias del conde de Lemos y su hijo, el conde de Andrade, en las que fue presidente. En casos como el suyo, José María Castro Calvo dice justificar la escasa rigidez de las academias

¹⁵ Manuel Jiménez Catalán y José Sinués Urbiola, *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, s. n. [Tipografía “La Académica”], 1922, vol. II, pp. 199-200.

aragonesas, al menos aquellas a las que perteneció José Navarro, cercanas a las del XVIII: meras reuniones literarias a modo de coloquios, sin regla estricta ni excesivas restricciones de asistencia.¹⁶ De entre sus contemporáneos, parece ser que tuvo amistad personal con el autor del prólogo de su libro, el también escritor Jorge Laborda, que lo incluyó asimismo en sus vejámenes. Es probable que lo uniera un lazo amistoso semejante con Juan de Moncayo, cuyas *Rimas* aparecen precedidas, entre otros, por un soneto de José Navarro. Todos ellos pertenecían al mismo círculo literario.¹⁷

Como apuntó Latassa y recogió después José Manuel Bleuca en sus antologías de poesía barroca, José Navarro fue “secretario del príncipe Ludovisio y de su hijo don Juan Bautista”. Por dicha causa residió en la isla de Cerdeña, condado cuya toma por parte de los Austrias se produjo en 1652, como refrenda el hallazgo en la Biblioteca de la Camera di Commercio de Cágliari (Caller) de las veintisiete páginas que conforman la *Loa para la comedia de la fuerza del natural, que representaron los criados del excelentísimo señor don Juan Bautista* (Caller, Antonio Galcerin, 1666). Sin esta y otras pruebas que aportamos, resultaba sorprendente las muchas ocasiones en las que, tras los

¹⁶ José María Castro y Calvo, *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1937, pp. 47-48; José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 269 ss.; Aurora Egido, “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, en *La literatura en Aragón*, Aurora Egido (coord.), Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1984, pp. 110 y 112; José Manuel Bleuca, *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Madrid, Castalia, 2003, p. 374, nota. Más información sobre ello se aporta en los capítulos dedicados a la fortuna crítica del autor y al estudio de su obra académica (dos vejámenes y una oración).

¹⁷ La amistad con Jorge Laborda la especifica también Manuel Jiménez Catalán en su *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, s. n. [Tipografía “La Académica”], 1927, p. 269. Completamos esta información en el capítulo dedicado al estudio de los vejámenes, donde nos referimos a los manuscritos del poeta custodiados en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid. Véase también Juan de Moncayo, *Rimas*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1976, pp. 30-31.

testimonios de Latassa y Blecua, se había reiterado su servicio al virrey y su estancia al otro lado del Mediterráneo sin mayor justificación. Téngase en cuenta que tampoco se tiene mucho mayor conocimiento de las personas citadas, padre e hijo, respectivamente, Niccolò Ludovisi y Giambattista Ludovisi. Ambos, como el resto de los virreyes aragoneses del periodo barroco, carecen todavía de un estudio profundo.¹⁸

El primero fue virrey de Aragón después de Juan Cebrián, entre 1659, año en el que acepta por escrito su cargo y se desplaza hasta la península desde Bolonia, donde residía, y 1661, en el que se tiene por virrey al segundo, su hijo. A este se le relaciona con el concejo oscense casi a lo largo de todo el mes de mayo de 1661, cuando agradece su ayuda para la formación de un tercio en el frente de Portugal.¹⁹ La relación de algunos miembros de la familia con el Vaticano se irá estrechando con el paso de las décadas, y será también notable el apoyo que los descendientes de Nicolás Ludovisi brindaron a la sucesión borbónica en España.²⁰

Buena parte de la documentación que perfilaría la trascendencia de su puesto no ha sido ordenada ni catalogada en su totalidad y, por

¹⁸ José Manuel Blecua, *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, p. 129, y *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, Madrid, Castalia, 2003, p. 374, nota. Véase también Aurora Egido, “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, art. cit. La pista napolitana se recoge en la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, s.v. “José Navarro”, donde se menciona al primero de los personajes como “Ludovico, príncipe de Pomblín”.

¹⁹ Así lo señala Porfirio Sanz Camañes, *Política, hacienda y milicia en el Aragón de los últimos Austrias entre 1640 y 1648*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1997, pp. 183-184 y 222, donde remite al Archivo Municipal de Huesca, Ms. 154, Actas comunes (1660-1661), s/foiar, Huesca, 12-V-1661.

²⁰ Véase María Teresa Cacho Palomar, “El *Cancionero* del Fondo Boncompagni-Ludovisi de la Biblioteca Apostólica Vaticana”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 59-60, 2 (2003-2004), pp. 1901-1918. No coincide, por cierto, con las fechas del virreinato que se han propuesto, puesto que allí señala que fue Niccolò fue virrey desde 1660 hasta 1664 (pp. 1901-1902).

tanto, a pesar de la despreocupación con la que se ha asociado a José Navarro con los Ludovisi, pocas son las aportaciones historiográficas al respecto. Sin embargo, mayor atención se le ha prestado a dicho linaje desde la perspectiva de la Historia del Arte. Las relaciones con Felipe IV y las colecciones donadas a la Corona española por la familia italiana han provocado que se atendiera colateralmente al sobrino aventajado del Papa Gregorio XV y del Cardenal Ludovico Ludovisi. De él se ha dicho lo siguiente:

Hijo del duque Orazio Ludovisi y de Lavinia Albergati, sobrino del papa Gregorio XV y hermano del nepote de éste, el cardenal Ludovico, Niccolò Ludovisi fue príncipe de Salerno desde 1646, y de Venosa, duque de Zagarolo y de Fiano tras la muerte de su progenitor en 1640. Además, este boloñés ocupó importantes cargos en el organigrama de la Monarquía Hispánica, gobernando los virreinos de Aragón y Cerdeña en la etapa final de su vida.²¹

A medida que nos adentramos en la biografía del personaje, se torna más distinguido e interesante desde una perspectiva cultural: al trato con la familia Ludovisi se atribuye el contacto de Velázquez con cierto tipo de obras que pudieron influir en su estilo, y que, como consecuencia, han sido atendidas por los especialistas en la trayectoria del pintor. No será el único, puesto que a Tiziano se deben algunos de los cuadros con los que también agasajaría a Felipe IV Nicolás Ludovisi, una de cuyas hijas, por cierto, que se mantuvo estrechamente vinculada con la

²¹ David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español*, [Madrid,] Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 160-163 (la nota es de la p. 160)

familia real, se llamaba Lavinia, como la madre del príncipe, pero también como la hija del pintor italiano.²²

De todo ello podemos deducir que José Navarro ejerció como secretario de un hombre imprescindible para comprender la Historia del Arte en España y la procedencia de un importante patrimonio, cuyo paso por nuestro país sólo puede entenderse mediante la revisión de documentos de donación y testamentos que así lo certifican. En ellos se anuncia el traspaso de más de un Tiziano: *The Aldobrandini Madonna*, ubicado hoy en la National Gallery de Londres, *La Virgen con el Niño*, *San Juan Bautista y Santa Catalina*, probablemente en el Museo del Prado, donde con certeza se encuentran *La ofrenda a Venus* y *La Bacanal de los Andrios*. De ellas se explica en el catálogo digital del Museo del Prado que fueron realizadas para el “Camerino de Alabastro” de Alfonso I de Este en Ferrara, y que “en 1637, Niccolo Ludovisi se las entregó a Felipe IV (1605-1665) por medio del conde de Monterrey como pago del Estado de Piombino”. En el mismo museo se guarda también el *Noli me tangere* de Coreggio, y una de las tablas de Rafael procedente también de los Ludovisi, la *Sagrada Familia del roble*. El Veronés es otro de los pintores que se suman a la nómina.²³

²² Sobre el pintor español ofrecen un panorama interesante Elena Castillo Ramírez e Irene Mañas Romero en *Ecos de Velázquez [Catálogo de la Exposición. Cajamurcia Belluga, del 15 de abril al 8 de junio de 2008]*, Murcia, Fundación Cajamurcia / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008, pp. 18-22. En cuanto a la familia Ludovisi, véase la citada *Historia de la insigne Orden del Toisón de Oro*, de Julián de Pinedo y Salazar, tomo I, p. 453.

²³ Respecto a los cuadros de Tiziano, alude David García Cueto al *The Aldobrandini Madonna* y *La Virgen con el Niño*, *San Juan Bautista y Santa Catalina* [sic.] (*op. cit.*, p. 161), que, aunque por separado coinciden con algunas pinturas atribuidas al autor, no podemos corroborar que se trate de las obras del Museo del Prado. En el catálogo digital del mismo se ofrece cumplida noticia de los otros dos óleos con los que hemos dado (<<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-bacanal-de-los-andrios/>>), donados, no en 1637, sino 1633 según Jonathan Brown, como se lee en <<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on->

Tan valiosas ofrendas, algunas de las cuales siguen donándose durante el servicio de Navarra (cuyas fechas han de perfilarse, puesto que no se han hallado por el momento documentos que lo delimiten), le sirvieron a Nicolás para obtener el favor regio. Fue primero virrey de Nápoles, después de Aragón, pero obtuvo además títulos y menciones honoríficas por parte del rey. Ingresó en la orden del Toisón de Oro y es gracias a una *Historia de la insigne Orden* como podemos conocer los títulos de padre e hijo, de los dos supuestos señores para los que trabajó José Navarro. Además de su linaje innegable, no le faltó astucia en sus matrimonios y amistades, para ascender social y económicamente:

Don Nicolás Ludovisio Príncipe Soberano de Pomblín y de Salerno, Duque de Zagarola, Príncipe de Venosa, Duque de Fiano, Conde de Conca, General de las Armas de la Iglesia, Grande de España, Virrey de Cerdeña, y Caballero del Toyson. Fue hijo de Don Horacio Ludovisio Duque de Fiano, General de la Iglesia por el Papa Gregorio XV, su hermano, y de Lavinia Albergati hija de Fabio, Castellano de Perugia, y de Flaminia Bentivoglio. El Príncipe Don Nicolás casó la primera vez con Doña Isabel Gesualdo quinta Princesa de Venosa, hija de Don Manuel Gesualdo quarto Príncipe de Venosa, y de Ana Polixena de Furstemberg, que lo era de Alberto Conde de Furstemberg, Caballero del Toyson, que se ha referido, y de Isabel Wernstein: la segunda vez casó con Polixena Apiano de Aragón Princesa de Pomblin, hija de Pamphilio Pamphili; y la tercera con Constanza Pamphili hermana del Papa Inocencio X. [...] Falleció en Cerdeña en el día 24 de Diciembre de 1664.²⁴

Dos años antes quedó constancia de los trámites que tuvieron lugar con motivo de su acogida al pasar por Zaragoza, en viaje hacia la

line/voz/coleccion-de-manuel-de-fonseca-y-zuniga-vi-conde-de-monterrey/> [Consulta el 11/4/2012].

²⁴ Julián de Pinedo y Salazar, *Historia de la insigne Orden del Toysón de Oro*, Madrid, Imprenta Real, 1787, tomo I, p. 381.

corte, en unas líneas de las que se desprende la importancia del personaje. Da cuenta de ello en un *Ceremonial* Juan Lorenzo Ibáñez de Aoyz, compañero de cenáculo de José Navarro, además de, entre otros cargos, “Escribano de Mandamiento de su Majestad”. Allí puede leerse que el príncipe Ludovisio de Pomblín, “virrey y capitán general que fue de este reino”, fue recibido el 29 de agosto de 1662 por el diputado don Miguel López Vellido, que se encontraba en casa del duque de Villahermosa, y, además, cómo fue su acogida tras el viaje que había realizado a la corte. Precisamente, su salida de Zaragoza hacia Madrid, “a cuatro días del mes de julio”, fue también registrada en “Acto público”.²⁵

Como Virrey de Aragón, de Nicolás Ludovisio se conocen más datos que sumar a estos. Eduardo Asensio Salvadó registró los siguientes legajos de la Secretaría de Aragón, pertenecientes al Consejo Supremo de Aragón, cuyas referencias ordenamos aquí cronológicamente.²⁶

- “Carta del príncipe Nicolás Ludovisio al vicescanciller Crespi, aceptando el cargo de virrey de Aragón” (legajo 69, 1659), p. 233.
- “El príncipe Ludovisio llega al virreinato de Aragón” (legajos 136-138, 1660), p. 248.

²⁵ Modernizamos ortografía del texto manuscrito (siguiendo nuestros criterios generales de edición) de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoyz, *Ceremonial y breve relación de todos los cargos y cosas ordinarias de la Diputación del Reino de Aragón. Edición facsimilar del texto manuscrito de 1611, que con adiciones e índices posteriores se conserva en la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza (Ms. D-24-1)*, José Antonio Arnillas Vicente y José Ángel Sesma Muñoz (intr.), Zaragoza, Cortes de Aragón, 1989, ff. 495 r.-496 v. Sobre este personaje se trata también en el capítulo dedicado al análisis de los vejámenes de José Navarro.

²⁶ Fue declarado virrey en 1659 en la Diputación Provincial, según señala Eduardo Asensio Salvadó, “Un principio de catalogación de los documentos del Consejo Supremo de Aragón”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 10-11 (1960), p. 262. Indicamos las referencias con la paginación correspondiente en el cuerpo del texto.

- “Sobre la graduación del salario del príncipe Ludovisio, virrey de Aragón” (legajos 181-188, 1661), p. 237.
- “El obispo de Marisco, en nombre del príncipe Ludovisio, virrey de Aragón, para que se pague” (l. 192, 1661), p. 237.
- “Nombra general de las Galeras de Cerdeña al príncipe Ludovisio, y ordena se haga propuesta de personas para el Virreinato de Aragón” (l. 330, 1661), p. 258.
- “Nombramiento del príncipe Ludovisio para general de las Galeras de Cerdeña, y propuesta de sujetos para el cargo de virrey y capitán general de Aragón. Nombra el rey al marqués de Aytona” (legajo 134, 1661), p. 248.

El repaso de los carteles impresos con motivo de la convocatoria de certámenes poéticos, nos ha revelado su participación en el que tuvo lugar por el nacimiento del Príncipe Carlos, que mandó celebrar Nicolás Ludovisio en 1661. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid y se reprodujo como documento anejo a un artículo de Aurora Egido: “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI-XVII)”. En él figura José Navarro, “Ciudadano de Zaragoza”, como secretario de un jurado compuesto por Luis Jacinto de Esmir (rector de la Universidad), Juan Francisco Ibáñez de Aoiz, José de Leiza (consejero del Rey y asesor de gobernación del Reino de Aragón), Miguel Pérez de Oliván (arcediano de Aliaga y juez del Arzobispado), José Alegre (tesorero de la Iglesia Metropolitana), Antonio Gavín (cura de San Lorenzo), José de Suelves y Juan Francisco Bullón (consiliarios de la Universidad).²⁷

²⁷ Manuscrito 9.572, folio 26, de la Biblioteca Nacional (52 x 35 cm.), estudiado y reproducido en el artículo “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de

Entre sus participantes estaba Baltasar López de Gurrea, el conde del Villar, que publicó en sus *Clases poéticas* una interesante composición titulada “Descripción del festivo aparato que en varias fiestas ostentó a felice nacimiento del príncipe nuestro señor Carlos Josef el excelentísimo señor don Nicolás Ludovisio, Príncipe de Pomblín y Venosa, Virrey y Capitán General del Reino de Aragón, etc. En treinta octavas, hechas a consonantes forzados de otras que en aplauso del mismo asunto salieron”. Es un ejemplo preclaro no sólo de la tendencia descriptiva de la poesía aragonesa del siglo XVII, sino también del gusto por la relación.²⁸

La confianza que adquirió Nicolás Ludovisio por parte de la monarquía hispánica tiene su prueba en el ejercicio del cargo de virrey de Cerdeña durante los dos últimos años de su vida, de 1662 a 1664. A su muerte, hereda el cargo su joven vástago, Juan Bautista.²⁹

Con su hijo, que al parecer no dejó descendencia, se pierde la solera del apellido. Si hacemos caso de las fuentes consultadas, a falta de hallar más pruebas, también Navarro se puso al servicio del primogénito de Nicolás y Constanza Pamphili, su tercera mujer, tal y como se precisa en la misma *Historia de la insigne Orden del Toysón de Oro*:

tuvo a Don Juan Bautista Ludovisio Príncipe Soberano de Pomblín, y Caballero también del Toysón, que se referirá en su lugar, y por no dexar

Zaragoza (siglos XVI-XVII)”, en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su IV Centenario*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 57-70. El poema de Baltasar López de Gurrea aparece en sus *Clases poéticas*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1663.

²⁸ Véase la tesis doctoral inédita María Teresa Gracia Paesa, *Las Clases poéticas de Baltasar López de Gurrea, Conde del Villar. Estudio y edición*, dirigida por Aurora Egido en Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2006.

²⁹ Eladi Romero i García, “La monarquía hispánica y els estats de la Toscana durant el segle XVII. Relacions polítiques”, *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 9 (1989), p. 130.

sucesión heredó los Estados de su casa su hermana Doña Hipólita Ludovisio, que casó año de 1681 con Don Gregorio Boncompaño cuarto Duque de Sora, Marqués de Vignola, Príncipe de Pomblín, viudo de Flaminia Galli, hija de Ptolomeo Duque de Albito.

Entró a formar parte de la Orden el 3 de septiembre de 1670, cuatro años después de acompañar a la comitiva de Margarita de Austria en su viaje hacia Viena, con motivo de su matrimonio, que inspira buena parte de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* de José Navarro (1666).³⁰

Poco a poco se fue desvinculando del mundo académico, a juzgar por su ausencia en la documentación posterior, aunque todavía queda mucho trabajo por hacer en relación a las fuentes manuscritas y a aquellas ediciones raras que carecen de versión modernizada.³¹ Pocas eran las referencias cronológicas determinantes que ayudaran a indagar en la documentación, en búsqueda de una partida de defunción. No obstante, admitiendo que participara en la justa poética por la canonización de San Juan de Dios, podemos afirmar que seguía vivo a la altura de 1691.³²

³⁰ *Ibíd.*, pp. 381 y 404-405.

³¹ Alain Bègue, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2008.

³² Antonio de Sarabia, secretario de la justa, recopila el volumen titulado *Justa literaria, certamen poético, o sagrado influjo, en la solemne, quanto deseada Canonización del Pasma de la Caridad, el Glorioso Patriarca, y padre de pobres San Juan de Dios, fundador de la religión de la Hospitalidad. Celebrose en el claustro del Convento del Hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios, y Venerable Padre Antón Martín de esta corte, el domingo diez de junio del año de mil seiscientos y noventa y uno*, Madrid, Bernardo de Villa Diego, 1692.

II. LA OBRA DE JOSÉ NAVARRO

La mayor parte de la obra impresa de José Navarro, a cuya publicación se mostró reticente, según las impresiones de Jorge Laborda en el prólogo “Al que leyere”, está recogida en el volumen titulado *Poesías varias* (Zaragoza, Miguel de Luna, 1654). Algunos poemas tuvieron una vida anterior o simultánea en libros de otros autores, como el soneto dedicado a Juan de Moncayo. Otros, cuya trayectoria hemos rastreado, tuvieron la fortuna de ser rescatados en volúmenes misceláneos (así, por ejemplo, su “Jácara”). Pero, aparte de los contenidos en la publicación que constituye el objeto fundamental de nuestra atención, se conocen otros poemas de su autoría, de los que Latassa dio cuenta en su *Biblioteca* e, incluso, hemos topado con algún hallazgo que también parece haber salido su pluma.³³

Cronológicamente, habría de señalarse que, en su *Manual del librero hispanoamericano*, Palau atribuye una *Vida de san Antonio Abad* a José Navarro.³⁴ José Simón Díaz registra el volumen, descrito con cuidado por Antonio Lorenzo Tena en “La librería de Nicolás Massieu

³³ Vid. Félix Latassa y Ortín, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses*, Pamplona, Analecta, 2001, vol. II, p. 398

³⁴ Antonio Palau y Dulcet, *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, Barcelona, Librería Palau, 1948, vol. 10, p. 437 y *Manual del librero hispano-americano: Inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América Latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días*, Agustín Palau Claveras (pról.), Madrid, Julio Ollero, 1990, vol. 19, p. 32.

Salgado (1720-1791)”: “Yt. un tomo en pasta vida de San Antonio Abad de a qta. [NAVARRO, José, ed. lit. *Vida de San Antonio Abad / traducido del francés al español por un Devoto del Santo; y dado a luz por Don Joseph Navarro...*] [s.l.]: [s.n.], [s.a.]”, si bien José Simón Díaz señala una edición gerundense de 1683, a la que remite, por ejemplo, Joan Molina i Figueras, a la hora de referir la pervivencia de una leyenda catalana sobre el santo.³⁵

De ese mismo año es la edición barcelonesa que hemos podido consultar en la Biblioteca Nacional de Madrid, que perteneció, según anotaciones manuscritas del interior, a la familia de doña María Ballester y don Antonio Vicente Ortiz, nacidos en La Granja y residentes en Torreta. La información que ofrece su portada sitúa al tal Joseph Navarro en un puesto de prestigio: *Vida y milagros / del príncipe / de los Anacoretas y padre de los cenobiarcas, / nuestro padre san Antonio Abad el Magno. / Traducida de francés en / castellano por un devoto / del santo. / Sácala a la luz / el R. D. Joseph Navarro, / comendador de S. Antonio de la ciudad de Barcelona. / Van añadidas en esta impresión / las grandezas de la religión de S. Antonio en las partes de Etiopía y Egipto.*³⁶

Hemos rastreado en la medida de lo posible todo lo relativo a dicho personaje, pero no se han hallado coincidencias con la biografía de

³⁵ José Simón Díaz, *Mil biografías de los Siglos de Oro (Índice bibliográfico)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, p. 31 (n. 138); Antonio Lorenzo Tena, “La librería de Nicolás Massieu Salgado (1720-1791)”, *Cartas diferentes. Revista canaria de patrimonio documental*, 4 (2008), pp. 175-236; Joan Molina i Figueras, “La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio”, *Analecta sacra tarraconense. Revista de ciènces historicoeclesiàstiques*, 70 (1997), p. 12.

³⁶ *Vida y milagros del príncipe de los Anacoretas y padre de los cenobiarcas, nuestro padre san Antonio Abad el Magno. Traducida de francés en castellano por un devoto del santo*, Barcelona, Rafael Aguirre Impresor, 1683.

nuestro autor, ni en el informe para el ingreso de este en la Orden de Santiago (a la que no se alude en ningún momento) se menciona su condición de religioso, que pudo, no obstante, devenir de una vocación posterior. Tampoco el estilo parece revelar coincidencias notables, a falta de un cotejo más exhaustivo, pese a la existencia de unas quintillas “A san Antonio Abad” dentro de las *Poesías varias* (XLIV), en las que se recogen, como se señala en el capítulo dedicado al análisis de la poesía religiosa, los tópicos más extendidos sobre la vida del santo. No obstante, aunque no parece lo más probable, tampoco sería imposible que se tratara del poeta, por criterios cronológicos, puesto que la fuente con mayor información sobre el autor es de 1669, y tenemos el último testimonio de su obra en 1691.

Por cierto que aquel libro de contenido hagiográfico tuvo numerosas rempresiones posteriores que recuerdan la labor de traducción del dicho Joseph Navarro. Su papel como traductor “devoto”, que no quedaba necesariamente expreso en el texto de portada, sí se aclara en la aprobación del monje cartujo Bernardo Planes. Este, tras remitir a los testimonios latinos de la vida del santo, cuyas plumas se equiparan con sus alas, apostilla:

Sigue tan remontado vuelo, bien que inferior esfera, suavemente apacible y devotamente grave la de el señor don Joseph Navarro, etc. Y reconociendo su delicado corte de orden y mandato del ilustre señor don Raimundo Sans y de Puig, doctor en ambos Derechos, Canónigo de la santa iglesia de Barcelona, arcediano del Panadès, dignidad en la misma Santa Iglesia, Vicario General en todo su obispado (sede vacante) no he hallado en estos escritos haya echado borrones a lo terzo de nuestros católicos dogmas, ni visto tasgo alguno que rasgue la candidez de las buenas costumbres; estimar mucho si en pequeño

libro, volúmenes tantos: que cabe muy bien una alma grande en pequeño cuerpo [...].³⁷

Hasta bien entrado el siglo XIX se suceden con escasas variaciones las publicaciones que contienen esta vida del santo, la cual remite a las plumas latinas de san Jerónimo o san Agustín. Una de las ediciones más tardías que recoge prácticamente el mismo contenido puede consultarse en el Museu Nacional d'Art de Catalunya.³⁸

El primer testimonio certero de la obra impresa del poeta se debe a su participación en una de las justas enumeradas también por José Simón Díaz: la *Palestra Numerosa Austriaca*, celebrada en la Catedral de Huesca en 1650. Es segura su participación en el evento, propuesto por Luis Abarca de Bolea para conmemorar tan venerable causa como las bodas de Felipe IV con su sobrina, Mariana de Austria.³⁹ Como se irá descubriendo a lo largo del capítulo dedicado al estudio de la poesía descriptiva, el asunto segundo de dicho certamen no podía ser más acorde con una idea fundamental en la obra del poeta:

Hizo árbitros los ojos el rey nuestro señor de la hermosura de su amada consorte doña Mariana de Austria, bosquejada en los cortos términos de un retrato, y con ser jueces fueron condenados a breve juicio. Promueve

³⁷ Véase la aprobación en los preliminares del citado libro. Transcribimos modernizando la ortografía.

³⁸ Aunque no se ha podido demostrar la autoría, incluimos la referencia en la bibliografía final del autor: *Vida y milagros del príncipe de los anacoretas, padre de los cenobiarcas, nuestro Padre San Antonio Abad el Magno, traducida del francés al castellano [...] sácala a luz el R. Don José Navarro [...] van añadidas en esta impresión las grandezas de la religión de San Antonio en las partes de Etiopía y Egipto*, Barcelona, Imp. De Sierra y Martí, 1823, 218 pp.

³⁹ José Simón Díaz, *Siglos de Oro: Índice de justas poéticas*, Madrid, CSIC, 1962, p. 77.

grandemente este asunto a describir los efectos que ocasionó en la real idea tan singular hermosura.⁴⁰

José Navarro concurre junto con nombres tan sonados como Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, Manuel de Salinas, Gabriel Bocángel o Juan Francisco Andrés de Uztarroz, algunos de los cuales afloran a lo largo de los dos vejámenes del autor. En sus endecasílabos, la imagen de la reina equiparada al “sol ardiente”, combinada con el “amor” que une a los dos monarcas, digno de innumerables sonetos, aparece retratada por un “atrevido pincel” sobre el que volveremos.⁴¹ Este parece contravenir el poder del arte para perfeccionar la naturaleza, una idea muy presente en las *Poesías varias*, que diera lugar a “Las maravillas de Artemia” en *El Criticón* graciano.⁴²

Muy en la línea del soneto descrito pudo escribir el romance titulado “Otra pintura del señor Joseph Navarro”, que debe sumarse a todos los testimonios impresos que estamos revisando. Pese a que carece de otra referencia más allá del nombre de su autor, está transcrito con letra de la época, y algunas de las expresiones e imágenes empleadas nos llevan a pensar que podría tratarse perfectamente de una creación del autor, fiel al estilo que predomina en el volumen que estudiamos.⁴³

⁴⁰ Vid. *Palestra numerosa austriaca*, ed. cit., fol. 25r (modernizamos la ortografía).

⁴¹ Sobre la naturaleza y su plasmación en el arte, véanse los capítulos dedicados al estudio de la poesía amorosa y la poesía descriptiva. Remitimos a *El Criticón*, Luis Sánchez Laílla (ed.), Aurora Egido (introd.), Madrid, Espasa, 2001, I parte, crisi octava, pp. 905-920. Dio título una publicación de Aurora Egido, donde se remite a esa representación alegórica: *De la mano de Artemia: literatura, emblemática, mnemotecnía y arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2004, p. 201.

⁴² La edición del certamen la firma el secretario del mismo, José Félix Amada y Torregosa, *Palestra numerosa austriaca. En la victoriosa ciudad de Huesca*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1650, fol. 31v. Adjuntamos el poema a nuestra edición de las *Poesías varias*.

⁴³ MSS/3884 de la Biblioteca Nacional de España: *Poesías varias* fols. 410v-411r (se trata del primero de una serie de seis volúmenes del siglo XVII, manuscritos

Como hemos adelantado, la compilación de los versos de José Navarro alberga textos cuya vida anterior y posterior puede también rastrearse en otros volúmenes paralelos. Tal es el caso del soneto que abre las *Rimas* de Juan de Moncayo, marqués de San Felices, impresas en 1652. Aparece en las *Poesías varias* bajo el título “En la publicación de las *Rimas varias* del Marqués de San Felices” (LVIII). Mucho tiene que ver con la configuración del propio título, y vale la pena prestarle atención bajo la perspectiva de la lírica de carácter laudatorio (que estudiamos en el seno de los poemas de ocasión y el concepto de “circunstancia especial”).⁴⁴

Se refiere también Félix Latassa a un romance dedicado a la Virgen del Pilar, que acabó por formar parte de la colección de sus *Poesías varias* (XLVI). El bibliógrafo lo leyó en un tomo de *Poesías diversas* del Canónigo Turmo (s. XVIII), donde figuraban también las quintillas a Nuestra Señora de los Remedios (L), venerada en el Convento de Trinitarios de San Lamberto, y otras a Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja (XXVII). Se trata de un indicio del valor que se concedía a las quintillas salidas de la pluma de José Navarro, que, entre la métrica tradicional, siente especial predilección por dicha estrofa.⁴⁵

En el año 2005 se publicó una reedición de la *Biblioteca Nueva de los escritores aragoneses* de Latassa, a cargo de un equipo coordinado por Genaro Lamarca. Además de añadir la ubicación de los testimonios citados, se añade la noticia de otros dos sonetos de carácter laudatorio,

encuadrados, de 23 x 17 cm.; consta de 423 folios numerados, algunos de ellos en blanco. Con varias obras fechadas, aunque no precisamente esta.) Adjuntamos el poema a la edición de las *Poesías varias* con las referencias pertinentes acerca de sus semejanzas con otros poemas de la colección que estudiamos.

⁴⁴ Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. cit., p. 31.

⁴⁵ Aportamos más información sobre ello en las páginas dedicadas al estudio de la métrica, entre otros aspectos formales.

con el que se introducen las *Pruebas de la Inmaculada nobleza de María Santísima madre de Dios* (Valencia, Lorenço Cabrera, 1655), de Isidro de Angulo y Velasco, y, más tarde, el libro titulado *Para sí* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1661), de Juan Fernández Peralta, nacido en Ayerbe, según Latassa, a principios del XVII.⁴⁶

Las primeras, como reza la portada, fueron *Hechas para el rey nuestro señor don Felipe Cuarto el Grande*. Constituyen un poema heroico de Isidro de Angulo y Velasco, precedido de innumerables de abundantes poemas que elogian los versos centrales, no sólo en español, y por autores como el hermano del autor, Esteban de Angulo, sino también en italiano, como prueban unas páginas anónimas y otras atribuidas a Thomaso d'Aversa, e incluso algún epigrama en latín.⁴⁷ José Navarro escribe un soneto “Al autor” en el que los ecos gongorinos son más que notables. Puede verse en el primer terceto, que comienza con aquel adjetivo que tanto diera que discurrir a Dámaso Alonso sobre los

⁴⁶ *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses. 1641-1688*, Genaro Lamarca (ed.), Sofía Argüís *et al.* (col.), Zaragoza, Real Sociedad Económica de Amigos del País / Ibercaja, 2005, vol. III, p. 187.

⁴⁷ Puesto que se trata de un volumen del que hemos encontrado escasas noticias, trasladamos aquí la nómina: Luisa de Velasco; Francisco Rodríguez de Ferrer; Juan Chacón y Bullón, caballero de la orden de Santiago, caballero del rey y regidor de la ciudad de Ávila; Martín de Figueredo, secretario de su majestad; unas décimas de Rodrigo de Herrera y otras de don Antonio Martínez, ayuda de la guardajoyas de la reina; epigrama en latín de Francisco de Ariz y Valle; Pedro Antonio de Salazar y Goiri; soneto en italiano de Thomaso D'Aversa e Castronuovo; décima del licenciado don Tomás de Oña; epigrama en latín de Antonii Pizarri; soneto de Francisco de Avellaneda y otro de don Alonso de la Maza y Prada; décimas de Antonio Manuel del Álamo; soneto de Juan de Salcedo; soneto de Juan Miguel Ibáñez; décimas de don Carlos Magno; soneto de un amigo (anónimo y en italiano); décimas de Juan del Huerto y Velasco, “oficial mayor de la pagaduría de la artillería de España”; soneto de Esteban de Angulo, su hermano, caballero de la orden de Santiago y teniente maestro de Campo General por su Magestad en el ejército de Lombardía.

valore de la *u*: “Nocturna es ave la que en vil acento, / en los horrores de la noche obscuros, / infausta gime cuando triste llora”.⁴⁸

También entre sus poemas de más cuidado vocabulario y compleja sintaxis se encuentra el soneto dedicado a Juan Fernández Peralta, que no se halla en las *Poesía varias*, con toda probabilidad por razones cronológicas, al igual que el anterior. Este soneto abre un volumen misceláneo en el que alterna la prosa y el verso, como subrayara José Manuel Blecua. En él, que comienza “Para sí nace el sol”, las imágenes del cielo y el océano entreveradas dan pie a fórmulas bimembres que afloraban ya en poemas anteriores de José Navarro: “En luces y ondas, pues, que unas recrean / y otras alumbran, joven generoso, / ya sol, ya mar, tu pluma se examina”.⁴⁹

Un quinquenio más tarde vio la luz en Cerdeña la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, si bien no ha dado más frutos la búsqueda de alguna otra pieza teatral anterior a la publicación de las *Poesías varias*. Según se desprende de las palabras de Jorge Laborda en los preliminares del libro, lo más probable es que aquellas comedias que escribiera José Navarro con “particular acierto” permanecieran inéditas. El hallazgo de esta pequeña pieza, publicada en territorio sardo y mencionada por Cayetano Alberto de La Barrera, corrobora la incursión cuando menos esporádica del autor en los géneros dramáticos, que habían dejado cierta huella en una jácara y una loa recogidas en la publicación de 1654. El título de la loa se cita transformado en la *Enciclopedia*

⁴⁸ “Al autor / De Ioseph Navarro / Soneto”, en Isidro de Angulo y Velasco, *Pruebas de la Inmaculada nobleza de María Santísima madre de Dios. Desde el primer instante de su purísima concepción. Hechas para el Rey nuestro Señor don Felipe Cuarto el Grande. Por don Isidro de Angulo y Velasco*, Valencia, Imprenta de Juan Lorenzo Cabrera, Mercader de Libros, 1655, prels.

⁴⁹ Sobre Juan Fernández Peralta, véase la citada antología de *La poesía aragonesa del Barroco*, de José Manuel Blecua, pp. 187-189.

universal ilustrada europeo-americana: La fuerza del mal, aunque se indica igualmente que el motivo de su representación fue el cumpleaños del virrey.⁵⁰

Fue representada, al parecer, en casa de Nicolás Ludovisio, como se estudiará con detenimiento, como indicaba Cayetano Alberto de la Barrera y hemos podido corroborar con el hallazgo del ejemplar publicado en 1666: *Loa para la comedia de la fuerza del natural, que representaron los criados del excellentissimo señor don Iuan Bautista... Que se dispuso para el día en que cumplió anos su excellencia*. A ello se añade: *Escriviola Iosef Nauarro su secretario / Con licencia en Caller en la enprenta del doctor don Antonio Galçerin por Nicola Pisà*. La participación de José Navarro, que le brindaba sus servicios como secretario, no se limitó a la escritura de la misma. Tuvo a bien incluirse como un personaje más junto al resto del reparto, integrado por los propios criados del noble.⁵¹

En la Biblioteca Nacional de España puede leerse un manuscrito de *La fuerza del natural* (ms. 15562), que data de finales del siglo XVII y consta de 43 hojas en 4º. Estudiosos de la trayectoria vital y dramática de Agustín Moreto han señalado que la primera edición de este título, atribuido conjuntamente a Cáncer, apareció en 1161, y mientras que podemos decir que la historia de su impresión es extensa, no lo es tanto su cronología en las tablas, aunque, curiosamente, sí se extiende en el tiempo. Varey apunta que fue “Representada el 8 de setiembre de 1663

⁵⁰ Cayetano Alberto de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 284; *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, op. cit., s. v. Navarro, José.

⁵¹ Hemos contrastado dos ejemplares de la misma, uno de ellos perteneciente a la Hispanic Society of America, en Nueva York (sin signatura) y otra en la Biblioteca della Camera di Commercio di Cagliari (CAGE 034250).

por contrato de la Compañía de Nuestra Señora del Rosario de Alcocer con los actores Isabel López, María de Obregón y Cristóbal de Villarroel. Junto a ella se representó también *Los Médicis de Florencia*, de Jiménez de Enciso”..⁵²

En la citada *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, en la segunda de las voces encabezadas por el nombre de “José Navarro”, entendemos la existencia de un homónimo más que cuestionable. Se le conoce con el sobrenombre de “Cáncer de Aragón”, otorgado a nuestro poeta, como ha recordado la crítica y veremos más adelante. Por esa razón, podríamos pensar que el *Viaje al Nuevo Parnaso ó sea Nuevo Laurel de Apolo* que se le atribuye es una obra más que sumar a la producción del autor de estas *Poesías varias*, aunque no hemos podido localizar un ejemplar con dichas características. Se trata de un título compuesto por dos sintagmas que suelen identificarse con catálogos de autores en forma de poemas encomiásticos: en 1614 se publicaba el *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes (Madrid, Viuda de Alonso Martín) y en 1648 el *Parnaso español* de Quevedo (Madrid, Diego Díaz de la Carrera). En el caso de Lope de Vega, otro ejemplo sobresaliente, su *Laurel de Apolo* se imprime en 1630 (Madrid, Juan González). Pero quien se acercó más al título fue Ambrosio Bondía con su *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* (Zaragoza, Diego Dormer, 1650), al combinar ambos marbetes.

⁵² Sobre la historia de la impresión de la obra, José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1992, vol. XV, pp. 440-442; Juan Antonio Martínez Berbel, en el *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVII*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2010, vol. I, s.v. “Moreto y Cabaña, Agustín”, pp. 1049-1082; Agustín Moreto, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Reichenberger, 2003, vol. I, p. 22. Varey se refiere a ella en *Town and Country in the Theatre of The Golden Age*, London, Queen Mary And Westfield College, 1994, p. 10.

En 1672 Ambrosio de Fomperosa y Quintana firma la publicación en Madrid de los *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja*. Como recordara Bartolomé José Gallardo en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, aumentado por D. M. R. Barro del Valle y D. J. Sancho Rayón, entre los asistentes al certamen figura, nada más y nada menos, Pedro Calderón de la Barca, “premiado en primer lugar” por una “Imitación de Garcilaso”. El segundo reconocimiento le fue concedido a Juan Lorente Aguado por una “Canción”. Y, a gracias a otra, que comienza “Si del Olimpo fue teatro / ver un varón constante combatido”, logra José Navarro un tercer premio en aquel evento madrileño.⁵³

Conocemos también unas “Liras” que escribió para la *Justa por la Canonización de San Juan de Dios*, celebrada en 1691 también en tierras madrileñas (“Grave impulso en la vista / de Andrés publica el hecho peregrino [...]”). En ella participó siguiendo la convocatoria del asunto segundo, que llamaba a la advertencia del engaño a través de la vista, del que puede ser víctima el entendimiento. Los poetas debían deleitar con el provechoso consejo de no fiarse de las apariencias, y no dar importancia a los ojos corporales, sino a los del espíritu, con los que vio Jesús. La llamada de cristo a San Andrés es el trasunto de dicho motivo evangélico, sobre el que se escriben varios poemas. Hoy podemos leerlos porque, un

⁵³ Bartolomé José Gallardo, en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* (Madrid, Rivadaneira, 1866, vol. II, pp. 1089-1091), apunta el volumen de Ambrosio de Fomperosa y Quintana, *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja. Por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid. Y la Academia de los más célebres ingenios de España. Dedicados al Eminentísimo Señor Cardenal Don Pasqual de Aragón, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, de la Junta de el Gobierno universal, y coronel de el Regimiento de la Guardia de su majestad. [Por Don Ambrosio de Fomperosa y Quintana, Capitán de una de las Compañías de la Guardia del dicho Regimiento]*, Madrid, Francisco Nieto, 1672, ff. 114r-115v., 116v-118v.

año más tarde, el secretario del mismo certamen, Antonio de Sarabia, se hizo cargo de su recopilación.⁵⁴

⁵⁴ *Justa literaria, certamen poético, o sagrado influjo, en la solemne, quanto deseada Canonización del Pasma de la Caridad, el Glorioso Patriarca, y padre de pobres San Juan de Dios, op. cit., pp. 61-62.*

III. FORTUNA CRÍTICA: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

La recepción de la obra de José Navarro ha sido variable a lo largo del tiempo, desde las menciones directas de sus contemporáneos, hasta los últimos recuerdos de su obra, especialmente traída a colación con motivo del estudio de las academias literarias del siglo XVII. La ordenación cronológica de estas alusiones permite apreciar la evolución a la hora de considerar no sólo la producción del autor, sino su misma persona. En la bibliografía consultada queda constancia del conocimiento de sus contemporáneos, e incluso el empleo de su apellido como apelativo jocosos en los círculos literarios, curioso sinónimo de la brevedad y la mordacidad unificadas. Posteriormente, su fama fue postergada y son levísimos los recuerdos a lo largo de casi trescientos años, hasta su reciente recuperación en los estudios sobre las academias españolas del Barroco.

Es evidente que el estado de la cuestión revela un mayor eco de su nombre en las aproximaciones de carácter regional a la literatura de la época, si bien ha de entenderse que, las más de las veces, se tiene perfecta conciencia de que ese enfoque es un mero procedimiento de análisis. Las fronteras de una supuesta poesía aragonesa son artificiales y, en parte, engañosas, aunque a menudo resulten útiles. Este método para el estudio literario, defendido, entre otros, por Robert Jammes, se convierte en una tendencia crítica muy acentuada en el siglo XIX. En

estos términos lo expresaba Carlos Brito, con motivo de su participación en el coloquio *Literatura y territorio*:

La adopción del viejo criterio de la regionalización de la poesía en núcleos o centros de creación e interés [...] persigue, entre otros objetivos, algo completamente opuesto a la tentadora percepción de contemplar el mapa de la poesía áurea desde sus atomizaciones geográficas; antes bien, la revisión de estos núcleos transparentará hasta qué punto las provincias líricas de nuestro Siglo de Oro propiciaron fecundas y constantes contaminaciones hasta decantar una curiosa red de intersecciones que no sólo no desacreditan la obvia realidad individual y autónoma del ejercicio creador, sino que desatan un interesante horizonte de flujos y migraciones que legitiman la abstracción conceptual de una “familia” poética de núcleos en diálogo y correferencia.⁵⁵

Toda vez que las aportaciones de la crítica sobre la obra de José Navarro son ciertamente escasas, resultan paradójicos comentarios como los de Mariano José de Nipho (1781), que, como veremos, lo considera citado por “los más altos doctos”. Apreciaciones de este cariz sólo pueden comprenderse en el seno de una atención focalizada en el entorno geográficamente más cercano. Mucho después, en su visión panorámica de la historia de la imprenta zaragozana en el siglo de Gracián, Natividad Herranz y Esperanza Velasco atribuirán a las *Poesías varias* un lugar privilegiado, si bien el calificativo de “importante edición” debe

⁵⁵ Carlos Brito, “Las «familias menores»: Poetas toledanos, vallisoletanos y murcianos del Siglo de Oro”, *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Santa Cruz de Tenerife, Academia Canaria de la Historia, 2010, p. 375. Sobre los “centros” o “escuelas” que Robert Jammes asocia con la poesía gongorina, véase su artículo “Góngora y la poesía lírica”, en *Historia de la literatura española. III: El siglo XVII*, Jean Canavaggio (dir.), Rosa Navarro Durán (ed.), Barcelona, Ariel, 1995, p. 162.

circunscribirse a las prensas de Miguel de Luna, o a un grupo de libros de poesía mucho más amplio al que nos referiremos al analizar el título.⁵⁶

Nada se dice de él, sin embargo, en una de las compilaciones más representativas de aquel entonces, aparecida en el mismo año de la publicación del poemario de José Navarro: las *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, editadas por José Alfay y dedicadas a Francisco de la Torre y Sevil, compañero de cenáculo del poeta. Se ha postulado que en la edición de las mismas intervino, probablemente, Baltasar Gracián, quien tampoco lo incluye en sus menciones a escritores contemporáneos. Esta y otras ausencias, como la de Juan de Moncayo, estrechamente relacionado con Navarro, fueron anotadas con extrañamiento por José Manuel Blecua, que encontró una posible razón en el gusto de la generación de 1650 por los poemas ligeros, jocosos y burlones.⁵⁷

Este argumento no parece justificar que en aquellas páginas no cupieran los versos de Juan de Moncayo. Él, precisamente, en su “Introducción” como “presidente en la academia que se tuvo en casa del excelentísimo señor conde de Lemos”, elogia dicho tono jovial como una virtud destacada de la pluma de José Navarro. Así puede leerse en la compilación de sus *Rimas*, publicadas en 1652:

⁵⁶ Natividad Herranz y Esperanza Velasco, “La imprenta zaragozana en el siglo de Gracián”, en *Libros libres de Baltasar Gracián*, Ángel San Vicente Pino (ed.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, p. 187.

⁵⁷ *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, José Manuel Blecua (ed.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1946, p. XI. Figuran Bartolomé Leonardo de Argensola, Gabriel Bocángel, Calderón, Jerónimo de Cáncer, A. del Castillo Solórzano, Fray Juan Centeno, Valentín de Céspedes, Antonio Coello, Alberto Díez, Juan Fernández, Gaspar de la Figuera, Diego de Frías, García de Porras, Góngora, A. Hurtado de Mendoza, Mira de Amescua, Pérez de Montalbán, Diego Morlanes, Sebastián de Orozco, Anastasio Pantaleón, Pedro Panzano, Alonso Pérez Marino, el padre Pineda, Quevedo, Salas Barbadillo, Francisco de Sayas, Antonio de Silva, Antonio de Solís, Gaspar Sotelo, fray Gabriel Téllez, Francisco de la Torre y Sevil, Lope de Vega, Luis Vélez de Guevara, Jerónimo de Villayzán y Jusepe Zaporta.

Quéjase del oyente mi armonía,
pues aplaudir no quiere los primores
de aquel por quien más lustre brilla el día,
consiguiendo de Dafne los verdores,
¿No os hechiza su dulce melodía?
¿No os encantan sus versos superiores?
Sol, ¿no admiráis científico y bizarro,
al dulce genio de Josef Navarro?⁵⁸

Compartieron veladas poéticas ambos autores, según atestigua otra “Introducción que dijo el autor en alabanza de los académicos, siendo presidente en casa del excelentísimo señor conde de Lemos”. En ella le dedica la siguiente lira:

Don Iusepe Navarro
es muda admiración desta ribera,
elocuente y bizarro
en él lúcidas llamas reverbera
el sol, y de oro y grana
le corona el albor de la mañana.⁵⁹

Ese enaltecimiento de Juan de Moncayo hacia la figura de José Navarro aparece nuevamente en la *Fábula de Atalanta y Hipomenes*, publicada en Zaragoza en 1656. El marqués lo incluye en algunos de los más elogiosos versos de su curiosa obra, emulando, en cierto modo, la pluma de los dos protagonistas, Navarro y su amigo Jorge Laborda.

⁵⁸ *Rimas*, ed. cit., p. 118. Véanse también los trabajos de Ricardo del Arco, “El poeta aragonés Juan de Moncayo, Marqués de San Felices”, *Boletín de la Real Academia Española*, 30 (1950), pp. 23-46 y 223-255; *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón*, Madrid, CSIC, 1950, pp. 759 ss.

⁵⁹ *Ibíd.*, p. 159.

Reiterando la *bizarría* de nuestro autor, le otorga merecimiento del más alto renombre:

¡Oh, cuánto en voces métricas sonoras,
los más altos renombres consiguieron,
los que en el giro ardiente de las horas,
la mayor gloria del Parnaso fueron!
Aquestos que celebran las Auroras,
y diadema de Dafne merecieron,
es Don Iorge La Borda que, bizarro,
con él alterna Don Iosef Navarro.⁶⁰

Son muy distintas las fuentes en las que aparece alguna mención de José Navarro a lo largo del siglo XVII, muchas de las cuales sirven para configurar su trayectoria académica. Gracias a los diarios manuscritos de Latassa se sabe que Juan Ibáñez de Aoiz escribió un vejamen, en el que, entre muchos otros, cita al “fiscal D. Josef Navarro”.⁶¹

Y otro autor del panorama literario aragonés del momento, Vicente Sánchez, en su *Lira poética* (1688), para criticar un vejamen de Jacinto Marta pone el siguiente de los reparos: “corto se mostró en su vejamen, y es que tuvo mucho de Navarro”. Esa concisión, la brevedad de su obra o la escasa puesta en conocimiento de la misma para el público parecía un achaque del que todos estaban al tanto, y así puede

⁶⁰ Juan de Moncayo, *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes*, Zaragoza, Diego Dormer, 1656, p. 227. Siguiendo los criterios de edición fijados, modernizamos las grafías, la puntuación y la ortografía.

⁶¹ Latassa, *Memorias Literarias de Aragón*, vol. II, p. 243 (Ms. 77 de la Biblioteca Pública Provincial de Huesca; está disponible en la red, de libre consulta, tras su digitalización por parte de la Biblioteca Virtual del Gobierno de Aragón). Véase el capítulo dedicado al estudio de los vejámenes en esta misma tesis doctoral.

entenderse la mención del apellido. En palabras de Ignacio Arellano, “en todos los escritores y géneros de la literatura barroca se pueden hallar ejemplos de juegos onomásticos burlescos”.⁶²

Dada la dilogía del antropónimo en cuestión, se permiten además probables equívocos como el que aparece en uno de los poemas del *Ramillete* póstumo de Tafalla y Negrete. Apellido y personaje se unen a una antigua tradición de tópicos fosilizados ligados al gentilicio, que enriquecen el concepto y su gracia:

El Guión de la Merced

llevó Villar; lo propincuo
lo entregó su Señoría
a otros mercedes lindos.

Usted me podrá enmendar

de ese verso el solecismo,
que en lo corto y lo poeta
soy Navarro, y Vizcaíno.⁶³

Gracias a Ignacio de Asso se publicó en 1781 de manera póstuma el *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama por el Doctor Juan Francisco Andrés*, en el que su contemporáneo dedicaba unos versos al poeta José Navarro comparándolo con Marcial,

⁶² Vicente Sánchez, *Lira poética*, Jesús Duce García (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias, 2003, vol. I, p. 93; Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984, pp. 147 ss.

⁶³ José Tafalla y Negrete, *Ramillete poético*, Zaragoza, Manuel Román, 1706, p. 154. Se trata de un romance en el que “Refiere el modo con que se hizo una Procesión” (pp. 153-155), de evidentes similitudes con el estilo de José Navarro. Debe advertirse, no obstante, que es difícil descifrar ese tipo de alusiones entre los miembros de las academias, y así debía ser, como señala Kenenth Brown (*Anastasio Pantaleón de Ribera*, Madrid, José porrúa Turanzas, 1980, p. 73).

maestro de la concisión, y tan respetado por los escritores aragoneses del momento. Alude de nuevo, como hiciera Juan de Moncayo, a la osadía de sus críticas, así como a la ya mencionada elegancia de sus versos, además de relacionarlo con Jorge Laborda, cuya dedicatoria es continuación de la de nuestro autor:

JUSEPE DE NAVARRO
en lo dulce, elegante, y lo bizarro
de sus sales festivas, y jocosas
compite con las gracias ingeniosas
del que en sus Epigramas puso anzuelos.
JORGE DE LA BORDA dulce acates
de D. José Navarro en todo quiere
ser tan amigo suyo, que prefiere
su genio por seguir a su Talía
aquella galantísima ufanía,
cuyos números tiene de granates
lo purpúreo y lucido,
lo elegante, lo agudo, y entendido.⁶⁴

A la luz de lo expuesto hasta ahora, podemos caracterizar la recepción de José Navarro entre sus coetáneos con un par de rasgos predominantes: debido a la proximidad de los hechos y personajes, no es todavía notoria la atención a sus vejámenes como testimonio de una época, algo que sucederá a partir de entonces. Incluyendo su escritura lírica, se le consideraba ingenioso y mordaz, breve y conciso. No podemos deducir, por las fuentes consultadas, que fuera más contestatario que otros polemistas de la época, aunque el silencio por

⁶⁴ *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama por El Doctor Juan Francisco Andrés*, Zaragoza, 1781, p. 41.

parte de Gracián no deja de ser sospechoso. Quizás su juventud fuera motivo suficiente para acallar su poesía, pero queda aún camino por recorrer tras los indicios que expliquen esa omisión.

Pasada la centuria en la que vivió José Navarro, y superado ya el posible contacto directo con el autor, son contadas las ocasiones en las que se cita su nombre hasta bien entrado el siglo XX. Se le tiene en cuenta en algunos catálogos bibliográficos, dada su presencia en volúmenes poéticos impresos con motivo de las festividades citadas. Por ejemplo, probablemente en el sentido más gracianesco del adjetivo, en la *Biblioteca Valentina* el cronista trinitario José Rodríguez dice de Navarro “que es discretísimo este poeta, cognominado el Cáncer de Aragón, que respondió en un día al cartel que le envió D. Francisco de Latorre sobre la canonización de San Francisco de Borja, remitiéndole una bella poesía, que imprimió”. Se refiere a la “Canción” publicada en los *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja* (Madrid, Francisco Nieto, 1672, ff. 116v-118v), compilados por Ambrosio de Fomperosa y Quintana.⁶⁵

En esa misma línea de catalogación, en 1783 Nicolás Antonio recoge apenas seis líneas para ilustrar la biografía de “Iosephus Navarro”. Anota lo poco *a priori* se sabía acerca de la misma, junto con el título de su obra poética impresa: “Caesaraugustanus, Nicolao Principi Ludovisio a secretatis, atque item Joanni Baptistae filio, editit acute ac diferte: *Poesias varias. Caesaraugustae in 4. apud Michaellem de Luna 1654*”. No hay constancia todavía de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* que en 1666 había publicado José Navarro.⁶⁶

⁶⁵ *Biblioteca Valentina*, Valencia, José Tomás Lucas, 1747, p. 569.

⁶⁶ Nicolás Antonio, *Biblioteca Hispana Nova sive Hispanorum Scriptorum. Tomus Primus*, Madrid, Joaquín de Ibarra, 1783, p. 810.

Algo más extensa quiso ser la información ofrecida por el reconocido periodista aragonés Francisco Mariano Nipho, cuyos encomios han sido mencionados, que alude a José Navarro, entrado el siglo XVIII, en su *Cajón de sastre*. En el “Cosido Quarto”, según la clasificación de dichas páginas, trata de la sátira y la presentación de los vicios que mediante ella se ha hecho a lo largo de buena parte de la historia literaria. Fundamentalmente, se hace referencia a los clásicos latinos Horacio y Juvenal, pero también a autores de los siglos XV a XVII, así como algunos anónimos de la poesía de cancionero. En el “Retal VI”, sexta parte de dicho capítulo, vale para el tema escogido una “Jácara” de José Navarro (LXVI): “Sobre el mal modo de tratarse la gente comúnmente llamada ordinaria”. La introduce del siguiente modo:

En sentido particular, y tomando el látigo de la Sátira contra desórdenes de naturaleza inferior á los que con el pretexto de nobleza y superioridad estragan las felicidades de los hombres, dixo Josef Navarro, entre otras muchas cosas, propias de la agudeza, y exactitud de su genio festivo, el rasgo siguiente.⁶⁷

Además de esas líneas, Nifo ilustra la jácara con una nota biográfica:

Este Poeta, que floreció á mitad del siglo pasado, y que mereció aplausos de todos los doctos, y grandes eruditos de su tiempo, fue natural de Zaragoza, en donde se imprimió el tomo de sus *Poesías varias* por Miguel de Luna en 1654. en 4 [sic].

⁶⁷ *Cajón de sastre literato, Nuevamente corregido y aumentado por D. Francisco Mariano Nipho*, vol. II, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1781, pp. 156 ss.

Juntamente, prosigue con sus notas de carácter teórico y el poema de Navarro sirve como paradigma de una práctica de la época, acaso para no volver a citar a Góngora y Quevedo, aludidos ya varias veces en el mismo volumen:

Este modo de burlarse del vicio, en que fueron tan excelentes nuestros Ingenios del siglo pasado, y los Príncipes entre ellos Don Luis de Góngora, y Don Francisco de Quevedo, nos dán una excelente idea de como se ha de tratar la sátira, dejando libres las personas, y descargando el azote sobre la malicia.⁶⁸

La mera consideración bibliográfica no se pierde en los años posteriores, y, por otra parte, se enriquece con un testimonio sobre su dedicación teatral. Anota Cayetano Alberto de la Barrera en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* (1860) la existencia de una *Loa* que José Navarro escribió para la comedia de *La fuerza del natural*, atribuida a Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer y Velasco. Recoge los mismos datos biográficos conocidos hasta la fecha, pero añade información de la mencionada loa. Apunta que la

representaron los criados del excelentísimo señor don Juan Bautista Ludovisio... Príncipe de Pomblín... y capitán general de la escuadra de las galeras del reyno de Cerdeña. Que dispuso para el día en que cumplió años su Excelencia. Escriuióla Josef Nauarro, su secretario. Con licencia. -En Caller, en la emprenta del doctor don Antonio Galçerín. Por Nicolás Pisá, año 1666; 4º.⁶⁹

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ Cayetano Alberto de La Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, p. 284.

Al parecer, pocos lectores tuvieron los versos de José Navarro hasta que, algunos años más tarde, Jerónimo Borao les preste cierta atención. En su ambicioso, aunque breve volumen, *La imprenta en Zaragoza con noticias preliminares sobre la imprenta en general*, que arranca con una dura crítica al panorama literario aragonés alrededor de 1860, señala lo siguiente sobre el impresor de las *Poesías varias*:

Miguel de Luna: 1653-1662. En la primera época *Contra la peste del vicio* por Tomás Francés Urrutigoyti; en la segunda *Tratado de la misericordia grande de Dios* por Juan Antonio Xarque y otras obras: en 1654 imprimió las *Poesías varias* de José Navarro. Fue impresor de la ciudad y del hospital.⁷⁰

A lo largo de ese mismo año, el mismo Borao publica un volumen recopilatorio de sus propios versos: *Poesías*. La variedad de los textos que contiene es propia de las obras que así se titulaban durante el Renacimiento y el Barroco, como estudiaremos más adelante. Esa razón le sirve como excusa para citar una serie de títulos, nombres y poemas, entre los que abundan aquellos del Siglo de Oro, en detrimento de épocas posteriores hasta mediados del XIX, cuando aparece el libro. Establece un canon en el que parece querer situarse Borao, y se sirve de algunos de los versos recordados para la conformación de sus propios poemas. En los preliminares, retomando el viejo tópico del *otium* y de la reunión de los poemas variados (“versos sueltos”, los denomina) siguiendo el deseo de algunos amigos que así lo han solicitado (como Jorge Laborda explica también en su prólogo a las *Poesías varias* de José Navarro), apostilla:

⁷⁰ Jerónimo Borao, *La imprenta en Zaragoza con noticias preliminares sobre la imprenta en general*, Zaragoza, Imprenta y Librería de Vicente Andrés, 1860, p. 57. Al autor de *Contra la peste del vicio* dedicará Navarro un poema y Gracián, parte de *El Criticón*.

aunque no presumo mucho de esta colección, la verdad es que no hay muchas de algún precio en la literatura aragonesa, si se exceptúan las póstumas de los Argensolas; pues la de José Navarro, José Tafalla y Negrete, Matías Aguirre, Vicente Sánchez y algunas otras, apenas tienen de bueno sino algunos discreteos y juegos felices de frase, propios de la época, y tal cual chiste que responde a aquella jovialidad inagotable del siglo XVII, fundada principalmente en la exageración.⁷¹

Los albores del siglo XX devuelven la existencia a este poeta, del que se da noticia en la *Historia de la lengua y literatura castellana* de Julio Cejador y Frauca: consta José Navarro y sus *Poesías varias*. El autor lanza así un nombre que otros cogieron al vuelo para añadir, con el tiempo, algunas especificidades que ahora recogemos.⁷²

Un decenio después, Manuel Jiménez Catalán se hace eco de todos estos testimonios, y poco añade sobre nuestro autor. En su famoso repertorio, el *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, alude a las *Poesías varias* y remite a la *Biblioteca Valentina* de José Rodríguez, al *Aganipe de los cisnes aragoneses* de Andrés de Uztarroz y a la información que Jorge Laborda ofrece en el prólogo del libro de Navarro, mientras que insiste en la posibilidad de encontrar testimonios de su faceta de dramaturgo.⁷³

⁷¹ Jerónimo Borao, *Poesías*, Zaragoza, s. n. [Tipografía Calisto Ariño], 1869, pp. 6-7. Remite a ellos “para que no se me crea ni inmodesto ni plagiaro”, y añade: “En nuestros días escribió bien aunque poco el jurisconsulto D. Francisco del Plano, pero no se halla reunido; Príncipe dio a luz una colección, pero no le valió el crédito que sus Fábulas; Serrano ha dado otra, pero es en Zaragoza poco conocida y se considera como madrileña” (*op. cit.*, p. 7). Puede adelantarse que de seguro conocía las composiciones de Navarro a la Virgen del Pilar y a la ciudad de Zaragoza, cuyos ecos parecen resonar en sus *Poesías* (pp. 14-24, 64-68).

⁷² Julio Cejador y Frauca, *Historia de la lengua y literatura castellana. Época de Felipe IV o de Lope y Calderón*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, vol. V, p. 214.

⁷³ Manuel Jiménez Catalán, *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, s. n. [Tipografía “La Académica”], 1927, pp. 268-269.

Más significativas son las menciones de José Navarro en *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*. Ricardo del Arco ilustra la cultura del momento y perfila el contexto en el que se circunscribe la obra del poeta. Del Arco lo retrata como académico y poeta participante en certámenes como la *Palestra numerosa Austriaca*, citado en el *Aganipe* de Uztarroz y, como ya dijimos, creando incertidumbre al vincular sus orígenes con Huesca.⁷⁴

De este modo comienza un periodo en el que la cultura en general y la filología en particular vuelven la vista al Siglo de Oro, y José Navarro desempeña un papel testimonial no solamente por la *descriptio* de sus poemas, sino gracias a la información de sus vejámenes. El ánimo de sistematizar con rudimentos científicos la Historia de la Literatura Española y de acotar sus materias mediante análisis de carácter local pronto dará sus frutos. La revisión y publicación de obras poéticas que, en cierta medida, habían quedado por ellos eclipsadas durante largas décadas por gigantes como Góngora, Lope y Quevedo, subsana algunas carencias al respecto. En 1936, Dámaso Alonso edita la poesía completa de Carrillo y Sotomayor, y las referencias mitológicas que caracterizan a los poetas aragoneses del XVII sirven como excusa para incluir un listado de parte de los mismos en el que se incluye a Navarro.⁷⁵

De aquel repertorio tipográfico de Jiménez Catalán extraerá José María Castro y Calvo en 1937 un listado de las que considera las obras más representativas para el conocimiento de las corrientes literarias del siglo XVII en el ámbito aragonés, entre las que no olvida las *Poesías varias* de José Navarro. Todo ello se inserta en una separata de la revista

⁷⁴ Ricardo del Arco Garay, *op. cit.*, 1934, pp. 63, 149, 153 y 159.

⁷⁵ L. Carrillo y Sotomayor, *Primavera y flor: poesías completas*, Dámaso Alonso (ed.), Madrid, Signo, 1936, pp. 17-18.

Universidad, titulada “Justas poéticas aragonesas del siglo XVII”. Allí Navarro es colocado junto a Juan de Moncayo en un lugar privilegiado: “sólo dos se acreditan por su valor poético”, dentro de los poetas de más alto fuste de las academias aragonesas del XVII. Junto a ellos, son colocados otros “disertantes poetas tan distinguidos” como Matías Aguirre, Juan Nadal o Juan Ibáñez de Aoiz. Asimismo se considera miembro destacado de la Academia del conde de Lemos, y, aparentemente, único reseñable junto a Alberto Díez y Foncalda.⁷⁶

Un ejemplo de entre su poesía es erigido por José María Castro y Calvo como paradigmático a la hora de estudiar tanto la mezcla de lo clásico y lo moderno, como la continua imitación de Góngora. Incluye en el citado trabajo la “Carta del Dios Apolo” (XXI b) y, más adelante, unas seguidillas del “Retrato a Julia” (I), que, para el crítico, sobresalen “por su agilidad clásica”. Por estos versos el poeta es equiparado a Juan de Moncayo, considerado contrapunto de la decadencia que algunos han querido ver en buena parte de las composiciones nacidas en el seno de las academias. En ese sentido, para Castro y Calvo, los dos vejámenes de Navarro son los “más completos y más auténticos que han llegado a nuestras manos”, y transcribe ambos. Aunque tal vez no le falte razón, es, probablemente, a partir de entonces cuando los estudios de carácter poco exhaustivo se limitan a calcar esa valoración, dejando para unas décadas más adelante el estudio reposado y confrontado. Él mismo ofrece algunos datos equivocados en lo que respecta a los títulos de dos composiciones “de carácter jocoso”: habla de una “Oración que hizo siendo presidente

⁷⁶ José María Castro y Calvo, *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, op. cit., 1937, pp. 58 ss. (nota 25), 31-32 y 36, respectivamente.

de la Academia del conde de Andrade” (LII) y de “una poesía en la que NOTIFICA QUE SE HA ROTO UNA PIERNA” (LIV).⁷⁷

A mediados del siglo XX, Ricardo del Arco y Garay completa *La Erudición Aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa con La erudición española en el siglo XVII (y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz)*, refiriéndose de nuevo a las alusiones de José Navarro por parte de su prologuista y de Andrés de Uztarroz, a sus vejámenes y a los posibles nombres para ejemplificar las corrientes poéticas del siglo XVII, así como en su estudio sobre Juan de Moncayo.⁷⁸

Eso mismo hace en su artículo “El poeta aragonés Juan de Moncayo, Marqués de San Felices”, en el que apunta que “José Navarro no fué mal poeta”, y recuerda las palabras que en su vejamen para la academia del conde de Lemos dedicara a Juan de Moncayo, el marqués de Cañizares, Silvestre Cabrera o Uztarroz. Asimismo, se hace eco de las polémicas entre gongorinos y antigongorinos, y no olvida Ricardo del Arco la existencia del soneto de José Navarro que se incluye en las *Rimas* de Juan de Moncayo.⁷⁹

Entre algunas de las ausencias más notorias que estamos apuntando, José María de Cossío, en sus *Fábulas mitológicas en España*, menciona a varios contemporáneos de José Navarro a lo largo del capítulo XXII, “Poetas del Ebro”. Remite a Gracián y los Argensola, Villegas, Juan de Moncayo, Alberto Díez y Foncalda, Baltasar López de Gurrea y Jacinto de Funes y Villalpando, pero, extrañamente, no al autor

⁷⁷ *Ibíd.*, pp. 40-49, 57-58 y 120 ss.

⁷⁸ Ricardo del Arco, *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz* Madrid, CSIC, 1950, vol. I, pp. 16 y 27; vol. II, pp. 759-762.

⁷⁹ “El poeta aragonés Juan de Moncayo, Marqués de San Felices”, *Boletín de la Real Academia Española*, 30 (1950), pp. 26-27, 35 y 37. La paginación de algunos textos de Navarro que se da en la publicación es errónea, pues las referencias que cita Ricardo del Arco corresponden en realidad a las páginas 147 (y no 137), 148 y 153.

de las *Poesías varias*, aunque poco se diferencie su “Fábula del juicio de Paris” de otras allí ilustradas.⁸⁰

Cuando se trata de aunar los testimonios que den cuenta de la recepción de la obra de José Navarro a lo largo del tiempo, lo cierto es que sus polémicos vejámenes adquieren un protagonismo indiscutible, como estamos viendo. José Sánchez, al estudiar las *Academias literarias del Siglo de Oro español*, los cataloga como fuente para el conocimiento de la academia del conde de Lemos y de la del conde de Andrade. Recoge después los versos introductorios de las *Rimas* de Juan de Moncayo, en los que reseña a sus compañeros de academia, así como los versos del *Aganipe* de Uztarroz, a los que ya nos hemos referido, y ello precede al resumen del “Vejamen que dio en la Academia del Excelentísimo señor Conde de Lemos”. Alude también al método de observación del *Diablo Cojuelo* que, más tarde, y por extenso, referirá Aurora Egido, y ofrece un listado de los miembros de la Academia según Juan de Moncayo, junto con los criticados en el vejamen de José Navarro.⁸¹

Quizá que fuera tan tenido en cuenta a lo largo de dicho trabajo provocó que Antonio Alatorre, al rastrear la “Fortuna varia de un chiste gongorino”, cual es el juego de palabras que resume el trágico final de Hero y Leandro “como dos huevos”. En las páginas que dedica al camino de esa imagen a lo largo de la poesía española publicada en más de una centuria, se leen unos versos del villancico que José Navarro dedicó a san Juan Evangelista. El humor logrado por medio de las bromas culinarias le

⁸⁰ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, pp. 582-609.

⁸¹ José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, *op. cit.*, pp. 269 ss, 278-9 y 285, respectivamente; Aurora Egido, “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, *art. cit.*, pp. 113.

hace recordar un par de quintillas de las *Poesías varias* (XXXIX, vv. 19-30), a las que tal vez se acercara por las recientes noticias publicadas.⁸²

Como venimos sugiriendo en otros casos, no parece que José Sánchez acudiera directamente a la obra de José Navarro, sino que sus apuntes parecen basarse, fundamentalmente, en el trabajo de José María Castro y Calvo de 1937. Así lo señaló Willard F. King, autor de *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, en los años sesenta. Dedicó algunas palabras a nuestro poeta y sus *Poesías varias*, con especial atención a los dos vejámenes allí recogidos. Tras anunciar un carácter más aristocrático en las academias de Aragón frente a otras zonas de España, a las composiciones a estos vejámenes se les atribuye, como tantas otras veces, el mérito de la conservación de la nómina de los miembros de las academias del conde de Lemos y de Andrade, de problemática identificación. Tanto de él como de Juan de Moncayo se dice que fueron “probablemente los poetas más destacados en entrambas academias”.⁸³

Algunos son los cambios que ofrece King en la nómina aducida para la academia del conde de Lemos y su hijo (pese a lo señalado por Sánchez). Apunta que a la del primero “acudían, además de Navarro y Juan de Moncayo, el Duque de Híjar, Luis Abarca de Bolea (el marqués de Torres), el Marqués de Cañizares, Jorge La Borda, Silvestre Cabrera, Diego López, Antonio Altarriba, el Licenciado Juan Bautista Alegre, el Licenciado Rodríguez, Alberto Díez Foncalda, Lorenzo Idiáquez y su hermano el Doctor Idiáquez, el Doctor Ramírez, Juan Jaime Esporrín, Juan Lorenzo Ibáñez, José Bardají, Francisco la Torre, Gaspar Agustín

⁸² Antonio Alatorre en su artículo “Fortuna varia de un chiste gongorino”, *Nueva revista de Filología Hispánica*, XV (1961), p. 501.

⁸³ Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española, 1963, pp. 70 (nota) y 71.

Reus y Coscón, Francisco Bustamante, el Doctor Ginovés, Juan Francisco de Agreda, Pedro Murillo, Jaime de Latre, Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz, el famoso erudito Juan Francisco Andrés de Uztarroz, Matías Aguirre, un poeta de cierto renombre, y, por supuesto, el Conde de Andrade”. Del mismo modo, a continuación, Willard F. King recoge la nómina de los integrantes de la academia del conde de Andrade, en la que, según él mismo, “se hallaban varios del grupo anterior –el Marqués de San Felices, Juan Francisco Andrés de Uztarroz, Silvestre Cabrera, Josef Navarro, el Marqués de Cañizares, Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, José Bardají, Francisco la Torre, Gaspar Agustín Reus y Coscón, Juan Jaime Esporrín, el Doctor Ginovés, y el Licenciado Juan Francisco de Agreda”.⁸⁴

Willard F. King apunta, además, que Navarro no ofrece las pruebas, por ejemplo, a la hora de sustanciar la pertenencia a la academia de Lastanosa (algo que José Sánchez daba por sentado), sobre todo si tenemos en cuenta que todo apunta a que el mecenas oscense nunca representó ni sostuvo academia alguna. Mientras tanto, sí presupone como testimonio incuestionable uno de sus vejámenes mediante los elogios al conde de Andrade para datar el de Vicente Sánchez, fiscal durante un tiempo de la academia del Príncipe de Esquilache. Esta vez, las composiciones jocosas de Juan de Moncayo y José Navarro son comparadas por King con las de Castillo Solórzano, poniendo como ejemplo dos de sus *Poesías varias*: “Habiéndole pasado un coche por una pierna, cuenta su desgracia a la academia” (LIV) y “A una mujer que nunca se santiguaba, y la cruzaron la cara. Asunto académico” (LV).⁸⁵

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 71.

⁸⁵ *Ibíd.*, pp. 71 (n. 103) y 72-73. Se añade la referencia a los poemas según nuestra edición.

Y otro poema especialmente burlesco es el titulado “Sátira” (LXXXI), que, por sus peculiaridades, tanto su título como la difusión que obtuvo, merecerá nuestra atención en un apartado propio. La proliferación de romanceros tuvo como consecuencia que, aunque por mera probabilidad, los poemas escritos en ese metro adquiriesen más posibilidades de ser rescatados del olvido. El éxito de los *Romances varios de diversos* autores incluyó en sus páginas este poema de José Navarro, que siguió así su camino después publicarse en las *Poesías varias* de 1654. Edward. M. Wilson publicó en 1966 las relaciones entre diversas colecciones anteriores y un volumen malagueño del XVII, en el que figura también la “Jácara” de José Navarro (LXVI).⁸⁶

Aunque su nombre no sea mencionado en las obras de referencia historiográfica al uso, sus textos han sido recordados especialmente a la hora de dar noticia de otros autores del momento, como venimos demostrando. En sendos vejámenes aparecen reseñados algunos de sus contemporáneos más próximos, por lo que queda constancia así de las impresiones que éstos causaron en José Navarro, lo cual que no pasa desapercibido en los repertorios bibliográficos de José Simón Díaz. Es el caso de nombres como el licenciado Ágreda, Matías Aguirre del Pozo y Sebastián, Gaspar Agustín, Silvestre Cabrera, Juan de Moncayo, Pantaleón de Ribera, Corral, Francisco de la Torre, Jerónimo de Cáncer o Andrés de Uztarroz.⁸⁷

⁸⁶ *Romances varios de diversos autores*, Antonio Díez (ed.), Zaragoza, Miguel de Luna, 1663, p. 141; Edward. M. Wilson, “Un romancero tardío y desconocido”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII (1965-1966), p. 443-452; *Xácaras, y romances varios, compuestos de diversos autores*, Málaga, Pedro Castera, 1668, f. 41v. Esta cuestión será tenida en cuenta nuevamente en el capítulo dedicado a la poesía burlesca.

⁸⁷ José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1972, vol. IV, n.º 2184, 2917, 3067.

Si bien han sido centrales, lógicamente, sus *Poesías varias*, también se ha catalogado la obra publicada fuera de dicha compilación, completando así la trayectoria del autor. También la *Biblioteca de la literatura hispánica* aporta la referencia de un libro igualmente titulado *Poesías varias*, compuesto de seis volúmenes. En el primero de ellos se recogen, según indica, abundantes sátiras políticas entre las

poesías de José Aznar, Leonardo Arias de Castillo, Ambrosio Arce de los Reyes, Alonso de Zárate y la Hoz, Sebastián de Villaviciosa, Ramón Zagarriaga, P. Cornejo, León Marchante, Anastasio Pantaleón de Ribera, Lope de Vega, Góngora, Juan de España, Luis Vélez, Mateo de Prado, Fr. Francisco Suárez, Quevedo, Conde de Salinas, Diego Sarmiento, Luis de Ulloa, José Pellicer de Tovar, Fr. Antonio Saavedra, Villamediana, Alfonso de Zárate, Fr. Pablo de Messa, Sebastián Álvarez de Vadillo, Carlos Magno, Sebastián de Villaviciosa, Tomás de Oña, José Navarro, Alonso de Zárate y la Hoz, Jerónimo de Esquivel, etc. En total, 581 composiciones, la mayoría anónimas.⁸⁸

Puntualmente, en 1972 aparece una antología de lectura ineluctable si se pretende estudiar la historia del romance en España, y, muy especialmente en Aragón. Se trata del *Romancero aragonés*, selección de José Gella Iturriaga, que incluye un estudio preliminar y una bibliografía, a quien no se le escapa el nombre de José Navarro. Se mencionan sus *Poesías varias*, junto con las homónimas de Alberto Díez, como un ejemplo de la continuidad que el gusto romanceril presenta en las compilaciones poéticas de las prensas aragonesas de los siglos XVII y XVIII. La antología incluye ocho poemas del autor, algunos de cuyos títulos varían ligeramente con los del original: “Anteponiendo la dicha de

⁸⁸ *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1972, vol. 4, n.º 3185. Se refiere a los ms. 3884/89 de la Biblioteca Nacional.

la universidad de Zaragoza a las de otras ciudades por haber merecido en sus escuelas al excelentísimo cardenal don Antonio de Aragón” (LXXV); “A una ausencia” (XX); “Desengaños a un amante confiado, por favorecido” (LXXXIII); “En tanto que hacen la salva [...]”, del que omite el título (“Al santísimo sacramento”, XXXVIII); las endechas “A los Reyes” (XLII); aunque con un error en el índice, ya que no se recoge en el mismo, consta también el romance que el propio Gella titula “El nacimiento de Jesús” (XXIX); también sin su título, “Miren cómo alza las voces [...]” (XLVI); finalmente, constan unos versos “A santa Catalina de Sena” (XXXVII).⁸⁹

Habría que esperar al último cuarto del siglo XX para que, de una manera más exhaustiva y concreta, se devolviera cierto protagonismo a José Navarro en los estudios de literatura aragonesa por sus propios valores estilísticos. Se debe especialmente a las manos de José Manuel Blecua y Aurora Egido, Manuel Alvar y quienes se han dedicado al estudio de otros poetas aragoneses contemporáneos, como es el caso de Rus Solera López, Jesús Duce o José Enrique Laplana. El primero en el tiempo, Alvar, en su libro *Aragón: Literatura y ser histórico* señala la confluencia en su poesía de tópicos petrarquistas, devoción a las causas locales, sencillez, glosas y remedos gongorinos. Surge también por las alusiones a Uztarroz, el marqués de Torres, el de San Felices y otros poetas, como ocurría en los trabajos de Ricardo del Arco o Aurora Egido,

⁸⁹ *Romancero aragonés. Quinientos romances históricos, histórico-legendarios, líricos, novelescos y religiosos*, José Gella Iturriaga (ed.), Ramón Celma Bernal (pról.), Zaragoza, Talleres editoriales “El Noticiero”, 1973, pp. XXXIV, 287-288, 329-330, 387, 450, 448, 487, 559 (la numeración remite a nuestra edición)

e igualmente se sirve de su temática predominante para ejemplificar la de otros, como hace con Francisco de la Torre y Sevil.⁹⁰

Ese mismo año la Universidad de Barcelona publica un folleto en que contiene el resumen de la tesis doctoral de Aurora Egido, cuya elaboración siguió de cerca Manuel Alvar. *La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo* estudia la presencia del influjo gongorino en los poetas aragoneses del Barroco, se acerca a su biografía y a las manifestaciones relacionadas con su actividad académica. Entre ellos se encontraban José Navarro y Juan de Moncayo.⁹¹ También aparece en 1976 la edición de las *Rimas* de este último, que, a cargo de Aurora Egido, se completaba con una enjundiosa introducción donde José Navarro sobresale, nuevamente, como *homo descriptor* en sus vejámenes, mordaz e ilustre académico, poeta seguidor de Góngora, además de autor de uno de los poemas laudatorios del libro. En otro de sus estudios preliminares, el que escribe para la edición facsimilar del *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza* de Miguel de Dicastillo, recordaba dos años más tarde a Juan Nadal, Francisco Gregorio de Fanlo, Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz y José Navarro, en cuyos versos son rastreables las mismas imágenes del amanecer, de la floración en la naturaleza y otros elementos paisajísticos que aparecen en la obra del religioso.⁹²

⁹⁰ Manuel Alvar, *Aragón: Literatura y ser histórico*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1976, pp. 127, 132-133 (aparece una errata en su transcripción de los versos a los dos marqueses en el vejamen de José Navarro: “hacen”, y no “hacer”), 136, 156.

⁹¹ *La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo (Resumen de la tesis)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1976, pp. 6, 17-18.

⁹² Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. cit., pp. XI, XXI, XXII, XXV, XXVI, XXVII; Miguel de Dicastillo, *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza (Zaragoza, 1637)*, ed. facsímil con estudio preliminar de Aurora Egido, Zaragoza, Libros Pórtico, 1978, p. 49.

Dicastillo será uno de los escritores centrales en el estudio de Aurora Egido *La poesía aragonesa del siglo XVII*, que formaba parte de su tesis doctoral. Allí las menciones de otros escritores en los vejámenes de José Navarro tampoco son dejadas de lado, como ocurre con el marqués de Cañizares o Juan de Moncayo. Por otra parte, uno de los versos de José Navarro le sirve para ejemplificar, dentro de un panorama sobre el lenguaje poético del XVII aragonés, ciertos usos cultistas: la repetida fórmula “dar a” (p. 83); la metáfora verbal al más puro estilo gongorino (p. 159), el empleo de imágenes acuáticas (pp. 184 y 187), de la virgiliana serpiente entre la hierba (p. 192), los juegos de palabras y ambivalencias (pp. 203-204), así como el equívoco (p. 207), en cuya destreza se equipara con Alberto Díez y Foncalda. Al hablar de la poesía laudatoria y el tratamiento hiperbólico, también menciona el poema de José Navarro dedicado a Juan de Moncayo en los preliminares de sus *Rimas*. Y es que esta pareja se lleva la palma en el recuento de los ecos, puesto que obras tan principales como *El libro español antiguo* de José Simón Díaz no han dejado de percatarse de la abundancia de títulos como los que se dan a sus poemarios.⁹³

En 1980, con la intención de ampliar el conocimiento de los grupos poéticos regionales, José Manuel Blecua publica *La poesía aragonesa del Barroco*, una selección de poetas casi desconocidos en buena parte, entre los que se encuentra José Navarro (los poemas II, XI b, XX, XXXIV y LII de nuestra edición). Acompaña a los textos un esbozo biográfico de esta serie de escritores que, posteriormente, llegarían a trascender el localismo que los constreñía. Pensemos en que algunos de

⁹³ Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1979, pp. 20 y 135; José Simón Díaz, *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, Kassel, Reichenberger, 1983, pp. 51-52.

ellos, como Martín Miguel Navarro, el licenciado Ginovés o el propio José Navarro, figuran cuatro años más tarde en la primera edición de otra antología canónica, cuya selección firma el mismo especialista: el segundo volumen antológico de *Poesía de la Edad de Oro*, dedicado al periodo barroco. Esta sigue siendo una compilación de obligada consulta, que acercó aquellos nombres a los investigadores ávidos de páginas pendientes de reedición.⁹⁴

Entre los casos puntuales, siguiendo el devenir de los tiempos, muy interesante es la consideración de José Navarro como uno de los ejemplos preclaros a la hora de estudiar la influencia de Luigi Tansillo en la poesía española. El poeta napolitano y sus versos, titulados *Le lagrime di san Pietro*, suscitaron la imitación entre algunos poetas áureos, como estudió J. Graciliano González, que encuentra entre los ecos más representativos no sólo a otros aragoneses como Vicente Sánchez, sino las quintillas “A san Pedro” (XXII) de José Navarro. Además de los citados, “los principales”, según él, son Baltasar de Alcázar, Pedro Espinosa, Francisco de Quevedo, fray Diego de Hojeda, José Valdivieso, Rodrigo Fernández de Ribera y Sancho Viezma. El breve espacio que el autor dedica a nuestro poeta se debe a la noticia que de este dio Joseph G. Fucilla, quien ya lo consideró entre los imitadores de Tansillo en España, poco acertados, a juzgar por sus palabras: “Entre las composiciones sobre el tema en medidas nacionales tales como las quintillas, las redondillas, ovillejos, etcétera, no hay una que pueda llamarse más que mediocre”.⁹⁵

⁹⁴ *La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, pp. 129-136; *Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, ed. cit., pp. 374-375.

⁹⁵ J. Graciliano González Miguel, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, pp. 315-316; Joseph G. Fucilla, *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [*Revista de Filología Española*, anejo LIX], 1953, p. 153, n. 11 (la cita es de la p. 145).

No obstante, en general, la consideración reiterada de José Navarro como un ejemplo de los paradigmáticos poetas culteranos de Aragón se debe en buena medida a los trabajos de Aurora Egido, que rescató sus glosas a unos versos de Góngora (LXXVIII). Esa nueva lengua poética, matizada por la huella argensolista, está patente desde las primeras páginas de las *Poesías varias* e inspira a un nutrido grupo de poetas aragoneses con los que se le relaciona. Conocido entre los suyos, no duda además en contarlo como uno de los mejores poetas del momento junto con Alberto Díez y Foncalda (que también merecería un estudio individual de su obra) o Juan de Moncayo, todos ellos miembros de la academia del conde de Lemos.⁹⁶

Más adelante, en el mismo trabajo, la estudiosa resume los dos vejámenes de José Navarro y analiza los recursos compositivos de los cuales parece servirse el autor. En este caso, no es sólo la información sobre los contemporáneos la que lleva a considerarlos: sus respectivas dataciones ayudan a probar la cronología propuesta para la academia del conde de Lemos, de la que fue presidente. Por otra parte, sus poemas “nos muestran la variedad de temas y metros con que se entretenían los académicos” o ejemplos de composiciones de circunstancias. Aunque parezca puntualmente renegar de él, como veremos enseguida, es a través de la técnica del *somnium* como nos llega la “línea laudatoria” de la que continúa hablando Aurora Egido. El río Ebro y Zaragoza se revisten de

⁹⁶ Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, ed. cit., pp. 20 y 187. Sobre el gongorismo de los poetas aragoneses y sus matices argensolistas, *vid.* también “Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII”, *Revista de Filología Española*, LX (1978-1980), pp. 160 y “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, art. cit., p. 112. En cuanto a la consideración de José Navarro y sus labores académicas, hay que señalar que actuó como secretario del certamen por el nacimiento del príncipe Carlos, al igual que hacía para el patrocinador del mismo, Nicolás Ludovisio, como anota la misma Aurora Egido, “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI-XVII)”, art. cit., p. 60.

metáforas y erudición, hacen su aparición los cisnes y algunos otros tópicos como el “denuesto contra la ociosidad”.⁹⁷

Las valoraciones de Aurora Egido se hacen sobre la fuente, sin desdeñar su calidad intrínseca, y aquellas pinceladas descriptivas que subraya la autora en la obra de José Navarro sirven para mencionarlo en posteriores trabajos. Le atribuye el mismo conato de expresión artística que a Juan de Moncayo, Alberto Díez y Foncalda y Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, con motivo de unas palabras preliminares que escribe para una nueva edición: la relación manuscrita del *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a Don Pedro Apaolaza*. La presencia de Góngora en la obra de todos ellos es una idea que pronto seguirá repitiendo la crítica, y el eco de estas referencias sobre las academias aragonesas resuena, por ejemplo, en la *Historia de España* dirigida por Ramón Menéndez Pidal. En ella, María Pilar Palomo escribe:

Frente a la compacta escuela gongorina, se alzarán la *imitatio* clasicista de los aragoneses. Pero no de todos. También existe y con gran fuerza un grupo de eruditos y poetas, que mantienen mediante academias literarias, tratados y poemas, la escuela gongorina en Aragón, bajo el mecenazgo del también poeta marqués de San Felices: el poeta José Navarro; el erudito Pellicer, comentarista y panegirista de Góngora en sus *Lecciones solemnes* (1630) y Ustarroz.⁹⁸

Entre tanto, nuevas aportaciones de Aurora Egido reiteran que junto a Felices de Cáceres, Juan Francisco Andrés de Uztarroz, Matías de

⁹⁷Aurora Egido, “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, art. cit., pp. 109-115.

⁹⁸ Aurora Egido, “Introducción” al *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a Don Pedro Apaolaza*, Ángel San Vicente (ed.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1986, p. VIII; Pilar Palomo, “La poesía y la novela en la época barroca”, *Historia de España*, Ramón Menéndez Pidal y José María Jover Zamora (dirs.), Madrid, Espasa Calpe, 1986, vol. XXVI, p. 346

Aguirre Sebastián, Juan Nadal, Miguel Dicastillo, Tomás Andrés Cebrián, Díez y Foncalda, Vicente Sánchez y José Tafalla, forma parte de una nómina atestigua la herencia de Luis de Góngora. Demuestran “a lo largo de todo el siglo XVII la pervivencia de la poética del cordobés, que es alabado, discutido, comentado e imitado en cartas, cancioneros, narraciones, certámenes, academias, tratados y poemas”, además de afirmar que su poesía está entre “los mejores frutos a mediados de siglo”.⁹⁹

Otra edición moderna, la del *Entretenimiento de las musas* de don Francisco de la Torre y Sevil, saca a la palestra al mismo grupo poético. Manuel Alvar habla de la decadencia de los “brotes culteranos” en la Península. En Aragón ubica al autor tortosino, aunque casi aragonés, del que anota una curiosa coincidencia: “el mismo año en que La Torre publica su libro, José Navarro imprime sus *Poesías Varias*”. Ello le sirve para establecer una comparación entre ambas, así como entre la pareja de escritores: “una y otra obra se acercan a veces, como próximos estuvieron sus creadores”. De este modo, cuando se trata de buscar paralelismos y autores semejantes en el estudio de su poesía religiosa, ambos son de nuevo considerados juntamente como admiradores de Lope y su *Isidro*, además de seguir los modelos de “una hagiografía popular, que se expresa en quintillas, y de la que don Francisco de la Torre no sería el eco único; pienso, por ejemplo en las que dedicó a Santiago, a San Blas o a Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja el poeta José Navarro”.¹⁰⁰

⁹⁹ Aurora Egido, “La literatura en Aragón: de los orígenes al finales del siglo XVIII”, en *Enciclopedia Temática de Aragón*, 7 [La literatura], Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1988, cap. V, p. 170 y 174.

¹⁰⁰ Edición y estudio del *Entretenimiento de las musas de don Francisco de la Torre y Sevil*, Valencia, Universidad, 1987, pp. 12 y 23.

Insiste Manuel Alvar en el gongorismo que comparte con Francisco de la Torre: “No olvidemos que sus amigos aragoneses eran en buena parte gongorinos, aunque la admiración estuviera muy matizada. Citemos a José Navarro, a Uztarroz y, sobre todo, al marqués de San Felices que le dedicó un soneto laudatorio al abrirse la *Baraja*”. Los temas propuestos en las academias barrocas para ser desarrollados mediante la confección de un poema son excusa para acudir nuevamente a la obra que estudiamos, siguiendo con el análisis de la del tortosino: “fue asunto de cenáculo literario el motivo que cuenta en su página 195: a una dama que tenía muy pequeño cuerpo y muy grandes ojos”, como efectivamente titula unas quintillas de sus *Poesías varias*.¹⁰¹ Este y el del romance en el que “Habiéndole pasado un coche por una pierna cuenta su desgracia a la Academia” son dos asuntos que Aurora Egido encontró paradigmáticos para reflejar la mezcla de estilos en la academia del conde de Lemos.¹⁰²

Esa amalgama temática y estilística, coincide con la práctica de diversos géneros por parte de los autores congregados en torno al noble. A las reducidas consideraciones acerca de la dedicación teatral de José Navarro se suma *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, de Vicente González Hernández. Su pluma figura entre los poetas y literatos responsables del mantenimiento y renovación de las casas de comedias zaragozanas durante el siglo XVII, pero poco más se aporta sobre el autor que nos concierne.¹⁰³

¹⁰¹ Manuel Alvar, *Edición y estudio del Entretenimiento de las musas de don Francisco de la Torre y Sevil*, ed. cit., pp. 56 y 61.

¹⁰² Aurora Egido, “Poesía de justas y academias”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 131.

¹⁰³ *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Fernando Lázaro Carreter (pról.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1986, p. 15.

En cierto modo, el contenido metaliterario de sus vejámenes ha sido otra de las características que han llamado la atención de la crítica. Con motivo de sus reflexiones sobre el género, Francisco Layna Raz leía con detenimiento desde Harvard las *Poesías varias* de José Navarro, y sus alusiones en ambos vejámenes a la tradición del sueño como recurso propio de ese tipo de textos le servía como pretexto para avanzar en su argumentación. Sus personajes, su estructura y la manifiesta involuntariedad de lo dicho son algunas de las características que ejemplifica con la pluma de nuestro autor, entre nombres como el de Antonio Coello y su “Vejamen que se dio en el Buen Retiro”, de 1638, u otros textos similares de Anastasio Pantaleón de Ribera o Juan de Orozco.¹⁰⁴

Jeremy Robbins recuerda también a José Navarro entre los miembros de la academia patrocinada por el conde de Lemos y su hijo, conocido como el conde de Andrade. En su estudio *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, Robbins pone como ejemplo de un reiterado asunto poético de carácter amoroso, la dama que se hiere con una pieza de joyería, las décimas “Hiriose Julia un dedo rompiendo una sortija de vidro” (II), así como el “Romance a Julia herida en una mano” (XI). También evoca las redondillas “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor, y el bochorno, para que lo encendiera” (LXVII), así como las quintillas “A una dama que tenía muy pequeño cuerpo y muy grandes ojos” (LXIV) y otras “A una dama volviendo de un desmayo” (LXII).¹⁰⁵

¹⁰⁴ Francisco Layna Raz, “Dicterio, conceptismo y frase hecha: A vueltas con el vejamen”, *Nueva revista de Filología Hispánica*, XLIV, 1 (1996), pp. 27-56 (cita a José Navarro en pp. 35-38).

¹⁰⁵ Jeremy Robbins, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis Books, 1997, pp. 30, 79 y 83, respectivamente.

El siglo XXI se iniciará con una interesante aportación sobre su obra, que parece observada de una forma más detenida y personalizada. Destaca sobremanera un reducido artículo de Isabel Colón Calderón, contribución importantísima para el estudio de la poesía de José Navarro. El desconocimiento de su obra pudo favorecer el “plagio” o la inclusión de cinco de los poemas de nuestro autor por parte de Mariana de Carvajal y Saavedra, cuyas *Navidades de Madrid* fueron reeditadas a finales de los años ochenta. En su novela, con forma miscelánea, los momentos argumentalmente más festivos incluyen poemas que cantan diferentes personajes, de los cuales pertenecen a las *Poesías varias* el “Retrato a Julia” (I), las redondillas en que “Cuenta a Julia su enfermedad” (XVII), la “Jácara” (LXVI), la “Sátira” (LXXXI) y casi la totalidad de la “Fábula del Juicio de Paris” (LXXXVII).¹⁰⁶

Las páginas de Isabel Colón suscitaron el interés por parte de algunos estudiosos, que se sirvieron del caso de José Navarro en sus trabajos, aunque no hicieran un cotejo de primera mano de su obra. Es el caso de la tesis doctoral de Kevin Perromat Agustín, *El plagio en las literatura hispánicas: Historia, teoría y práctica*, dirigida por Milagros Ezquerro en la Sorbona, en el año 2010. La atribución de los poemas del aragonés a personajes femeninos en la obra de Mariana de Carvajal, según Perromat, “permite atribuir al texto una dosis de subversión, necesariamente ausente del texto de Navarro”. Si bien el estudioso se

¹⁰⁶ Isabel Colón Calderón, “Sobre un plagio de Mariana de Carvajal”, *Dicenda*, 18 (2000), pp. 397-402. No hay consciencia de ello en ediciones de la obra de Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, Antonella Prato (ed.), María Grazia Profeti (introd.), Milano, Franco Angeli Libri, 1988, como refleja la propia Isabel Colón en la entrada que sobre la autora realizó para el *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2010, vol. I. Se hará eco de ello, años más tarde, Cristina Castillo Martínez, “Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta”, en *Imposturas literarias españolas*, Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 53, n. 14.

refiere, obviamente, al uso subversivo del plagio desde una perspectiva feminista, debe señalarse que, por ejemplo, una de las menciones políticas de los poemas de José Navarro, relacionada con el levantamiento de portugueses y catalanes contra el reinado de Felipe IV (XVII, vv. 37-40), es elidida en la obra de Mariana de Carvajal.¹⁰⁷

La búsqueda y el trabajo académico mediante la acotación de la obra de un solo autor provocaría de nuevo las menciones de José Navarro como consecuencia del estudio de sus contemporáneos, ya sean académicos zaragozanos o no. No se ha podido demostrar la pertenencia de Ambrosio de Bondía a ninguno de estos grupos y, sin embargo, no puede dejar de mencionarse su actividad en relación con el contexto. En el año 2000 salía a la luz la edición de la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* a cargo de José Enrique Laplana. Al ubicar el tema central de la novela cortesana, los dos vejámenes de José Navarro sirven, junto con poemas de Juan de Moncayo, como ejemplo de la conversión del panorama aragonés en un nuevo Parnaso, acondicionado según los tópicos al uso, como la comparecencia de Apolo ante los miembros del cenáculo. El monte anhelado se equipara además a cercanos escenarios como, pongamos por caso, el apellido del marqués de San Felices, que evocó metáforas como la del soneto que le dedica nuestro poeta por la publicación de sus *Rimas*, en la estela de otros similares firmados por Góngora y los Argensola.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Kevin Perromat Agustín, *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, teoría y práctica*, Paris, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains, Université Paris-Sorbonne, 2010, p. 177. Se incidirá en tales cambios a lo largo del estudio de la obra y, además, en la edición de los poemas correspondientes.

¹⁰⁸ Ambrosio Bondía, *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*, José Enrique Laplana (ed.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. C y CIX y Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. cit., p. 31.

Su mención parece esperable a la hora de tratar de acercarse a los diferentes escritores aragoneses contemporáneos, a sabiendas de la incalculable información personal y biográfica que albergan los vejámenes de José Navarro. Casi al mismo tiempo en que aparece la edición moderna de la *Cítara de Apolo* se publica un trabajo de María Teresa Cacho sobre Fray Jerónimo de San José. En él, con motivo de la celebración de unos cursos en torno a la figura de Lastanosa, se acuerda de los dos textos académicos. Téngase en cuenta que el autor del *Genio de la historia* dio su obra a las prensas tan sólo tres años antes de la publicación de las *Poesías varias* de José Navarro.¹⁰⁹

Seguramente se ha facilitado que la crítica mencionara dichos vejámenes gracias a su edición en unas páginas canónicas para el estudio de las academias aragonesas, como las de José María Castro Calvo, o tan representativas para el conocimiento del género del vejamen, como las firmadas por José Sánchez o Willard F. King. Pero quedan aún manuscritos que, en este sentido, contienen valiosa información sobre los autores de los cenáculos zaragozanos. José Ignacio Díez Fernández editó uno de ellos, proveniente de la Colección Fernán Núñez: el “Vejamen delineado en la fantasía de don Miguel Martel”, con dos respuestas. Allí se moteja duramente a los miembros de la academia del conde de Andrade, José Navarro entre ellos, para cuya biografía remite el autor, además de a las propias *Poesías varias* y a Latassa, a los trabajos de José Manuel Blecua y Aurora Egido. Demuestra, además, que las críticas

¹⁰⁹ María Teresa Cacho Palomar, “Una poética para una escuela: el *Genio de la Historia*”, *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa*, José Enrique Laplana Gil (ed.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, p. 16.

hacia Uztarroz que tradicionalmente se han atribuido a Navarro no fueron suyas.¹¹⁰

Pero si la difusión de estos poetas ha recibido un impulso importante en los últimos años ha sido gracias a la colección “Larumbe. Clásicos aragoneses”, de las Prensas Universitarias de Zaragoza. Uno de los escritores rescatados del letargo ha sido Vicente Sánchez, cuya *Lira poética* muestra múltiples similitudes con las *Poesías varias*, como destaca su editor, Jesús Duce García. Este apunta que “Sánchez participó de la vida cultural aragonesa del Barroco tardío y compuso un buen número de romances, sonetos, quintillas, décimas y piezas de distinto signo, en las que se advierte [...] la marca a veces literal de Góngora [...] y la presencia notable de los Argensola, Lope, Quevedo, Juan de Moncayo y José Navarro, entre otros”.¹¹¹

Otro influjo perceptible es el de las *Obras varias* de Jerónimo de Cáncer, editadas por Rus Solera López, que considera que es su huella la que se percibe en los vejámenes de José Navarro y Vicente Sánchez. Tienen en común el *topos* del *somnium*, y a Cáncer tomaron, según ella, como modelo en “*descriptio* y la fusión de prosa y verso”. José Navarro fue, de hecho, apodado “el *Cáncer de Aragón* por su imitación del poeta barbastrense y autor dramático Jerónimo de Cáncer”, según palabras de Aurora Egido, que previamente se había referido a esa técnica del

¹¹⁰ El estudio y edición del mismo se encuentra en el quinto capítulo, “Un vejamen perdido, con dos respuestas”, dentro del libro de José Ignacio Díez, *Viendo yo esta desorden del mundo: Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, Antonio Cortijo Ocaña (pról.), Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003, pp. 289-399. Sobre él y la polémica con Juan Francisco Andrés de Uztarroz volveremos con cierto detenimiento en el capítulo dedicado a los vejámenes.

¹¹¹ Ed. cit., vol. I, p. XII.

vejamen, “de la que tanto uso se hizo en las academias barrocas, lo mismo en prosa que en verso”.¹¹²

Ruso Solera explica por extenso la sonada controversia que se había dicho mantenida entre Uztarroz y José Navarro, también aludida anteriormente por Aurora Egido. En su introducción cita las palabras de José Pellicer a Andrés de Uztarroz, según fragmentos reproducidos por Ricardo del Arco, que se van sucediendo en diversas cartas de los años de 1652 y 1653. Pero, como trataremos de mostrar por extenso en el capítulo dedicado a los vejámenes, no hay huella de José Navarro en esa correspondencia, al que, sencillamente, se le adjudicó el ultraje porque era el único del que se conocía la obra, en la que también se recuerda la afrenta.¹¹³

En las recientes obras historiográficas de mayor calado sobre el Barroco y su literatura en el ámbito hispánico, su ausencia sigue siendo nota predominante. Es difícil encontrar en nuestros días a José Navarro en los manuales que tomen como referencia otros anteriores, puesto que, tradicionalmente, no se ha incluido su nombre en la mayoría de los repertorios más consultados. Si algo caracteriza al canon es, precisamente, su escasa flexibilidad, que no ha favorecido en absoluto a nuestro autor.¹¹⁴

¹¹² Jerónimo de Cáncer, *op. cit.*, pp. LXII-LXIII; Aurora Egido, “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, art. cit., pp. 112 y 229.

¹¹³ Aurora Egido, “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, art. cit., pp. 11 ss.; Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, Rus Solera López (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. LX-LXIII. En la carta de Pellicer a Uztarroz aparece una referencia a la sentencia latina “nascuntur poetae, fiunt oratores”, de Cicerón en su *De oratore*, que algo tendrá que ver también con el prólogo de Jorge Laborda a las *Poesías varias*.

¹¹⁴ No aparece en la *Historia de la literatura española* de George Ticknor (Madrid, Rivadenayra, 1851-1856, 4 vols.), ni en otras más recientes: la de Ángel Valbuena Prat (Barcelona, Gustavo Gili, 1937); Gerald Brenan (Barcelona, Crítica, 1984); José García López (Barcelona, Vicens Vivens, 1973); José María Díez Borque (Madrid, Guadiana,

Rompe la tónica general alguna recopilación como la del musicólogo Ramón Andrés, quien publicaba en 1994, bajo el sello editorial de Jaume Vallcorba, la antología *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*. Consta de dos extensos volúmenes en los que el índice se estructura mediante un criterio temático: “Tiempo, no te prosigas”, “El agua en movimiento: lo que escapa y fluye”, “Todo llueve cadenas sobre ti”, “Retiro del mundo”, “Muerte: última línea de las cosas” y “Dios, escalera del cielo”. En el primero de los bloques se incluye un soneto de las *Poesías varias*, “A ser aurora de su estancia amena” (XI b), uno de los dos que incluyó José Manuel Blecua, al que cita en numerosas ocasiones, en *Poesía de la Edad de Oro: Barroco*. Coincide notablemente con su nómina, pero no oculta que sigue las modernas ediciones del filólogo aragonés. Sobre su biografía, únicamente se señala que moriría después de 1654, deducción lógica dados los detalles de su participación en las *Poesías varias*, aunque sin mencionar en ningún caso la documentación de su trabajo como secretario del virrey, o cualquiera de las publicaciones posteriores que corroboran esa hipótesis de tan escasa concreción.¹¹⁵

En 2006 le presta algo de atención, desde una perspectiva crítica, Enric Querol Coll en su acercamiento a Francisco de la Torre, vinculado con Tortosa. Sus *Poesías varias* son recordadas nuevamente por los vejámenes y las alusiones a la vida académica del momento, ámbito en el que es ineludible. También debiera serlo, de ahora en adelante, por su

1975); tampoco se dice nada de él en los volúmenes dedicados al siglo XVII de la *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico (Barcelona, Crítica, 1986), ni en el de Pedro Ruiz Pérez para la *Historia de la literatura española*, dirigida por José Carlos Mainer (Barcelona, Crítica, 2010).

¹¹⁵ Ramón Andrés, *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*, Barcelona, Sirmio, 1994, p. 174. No dedica espacio, en líneas generales, a los datos biográficos de los autores recogidos.

propio valor como libro: ayudó a la divulgación y puesta en papel de una serie de textos que, por ello, permiten proseguir su codificación y estudio. De otro modo, como sucede con buena parte de la literatura circunstancial de la época y aquellos versos compuestos para certámenes áureos, la inmediatez y caducidad que marcaron su nacimiento podrían haberlos castigado con el anonimato.¹¹⁶

Por el contrario, como hemos adelantado, el volumen que nos ocupa ha encabezado recientemente los inventarios de las “importantes ediciones” llevadas a cabo bajo el sello de Miguel de Luna.¹¹⁷ Sin restar calidad o peso a la obra de Navarro, la repetición de dicho sintagma en los últimos testimonios encontrados empuja a considerar que los estudiosos están seguramente influidos no sólo por el destacado papel que le han otorgado los únicos que verdaderamente le han prestado atención, José Manuel Blecua y Aurora Egido, sino por recurrir a las mismas aportaciones secundarias (en el sentido bibliográfico), como las de Borao o Jiménez Catalán, y no acudir directamente a las fuentes. Sólo alguna excepción puntual con motivo de un estudio monográfico puede añadirse en esos años, como una breve síntesis panorámica de Jesús Duce en lo concerniente a las academias aragonesas, que deviene, en realidad, de sus investigaciones sobre Vicente Sánchez y el grupo al que perteneció, el del príncipe de Esquilache.¹¹⁸

¹¹⁶ Aurora Egido, “Introducción”, *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a Don Pedro Apaolaza*, ed. cit., p. I; Enric Querol, *Estudis sobre cultura literaria a Tortosa a l’edat moderna*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Monsterrat, 2006, p. 257.

¹¹⁷ “La imprenta zaragozana en el siglo de Gracián”, en *Libros libres de Baltasar Gracián*, op. cit., p. 187.

¹¹⁸ Jesús Duce, “Las academias literarias aragonesas del siglo XVII”, *Ágora*, 4 (2006), pp. 12-18.

La *Introducción a la historia de la literatura en Aragón* firmada por María Soledad Catalán y Agustín Faro es otro ejemplo preclaro de lo dicho. En un intento que tiende más bien a la concatenación de nombres que al estudio de sus obras, con materia recopilada de publicaciones previas, queda mencionado José Navarro. Se le atribuye una serie de rasgos compartidos por el grupo de poetas gongorinos aragoneses en el que se ubica, que sigue al pie de la letra los descritos por Aurora Egido: lenguaje poético plagado de cultismos léxicos y sintácticos, hipérbatos, antítesis temáticas y verbales, alusiones y perífrasis, versos bimembres y plurimembres, hipérboles y metáforas y, respecto a los temas, asuntos coincidentes con el resto de la poesía española.¹¹⁹

Precisamente esa confluencia de rasgos llevó a Manuel Ángel Candelas Colodrón a señalar que “los poetas de la segunda mitad del XVII estandarizan la creación poética”, y añade, en unos términos que quizá debieran de matizarse, que estos “siguen unas pautas ya muy marcadas, que impiden una singularidad en cada uno de ellos”. Él mismo se acercó a diversas obras puntuales para aseverar, siguiendo a Antonio Carreira, la tardía acogida de los preceptos quevedianos. Al referirse a las colecciones de poemas del periodo señala que, además de los poetas en los que centra su análisis, como Francisco de Trillo y Figueroa, Jerónimo

¹¹⁹ María Soledad Catalán y Agustín Faro, *Introducción a la historia de la literatura en Aragón*, Zaragoza, Mira, 2010, p. 115. Estos datos se toman literalmente de la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, que a su vez lo hacía de la “Introducción a la Literatura de Aragón hasta finales del siglo XVIII. Poesía y prosa” de Aurora Egido para la *Enciclopedia Temática de Aragón* (Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1988, p. 170). La nómina de “figuras destacadas” que consideran María Soledad Catalán y Agustín Faro, entre la que se integra nuestro autor, es también la misma: Juan de Moncayo, Andrés de Uztarroz, fray Miguel de Dicastillo, Ana Abarca de Bolea, Alberto Díez y Foncalda, Matías de Aguirre Sebastián, Tomás Andrés Cebrián, Juan Bautista Felices de Cáceres, Jacinto de Funes, Antonio Gómez Manrique, Baltasar López de Gurrea, Andrés Melero, Luis Díez de Aux, Pedro Mongay, Diego Morlanes, Juan Nadal, José de Sierra y José Tafalla y Negrete. Remiten, en todo caso, a Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, ed. cit., pp. 9-57.

de Cáncer y Velasco o López de Zárate, habría que atender en posteriores trabajos los casos de “Polo de Medina, del conde de Rebolledo, de Bocángel o de Josef Navarro”.¹²⁰

El mencionado artículo vio la luz en el seno de las investigaciones del grupo P. A. S. O. (Poesía Andaluza del Siglo de Oro), a partir de un Coloquio Internacional titulado *Tras el canon: la poesía del barroco tardío*, dirigido por Pedro Ruiz Pérez. Este último también se refiere a las *Poesías varias* de José Navarro, entendidas como una manifestación más de la tan extendida corriente en la imprenta del momento. Alude, concretamente, al orden de la obra, en el que profundizaremos más adelante, y señala que se trata de una “edición temprana y aún marcada por la rotulación y *dispositio* de las «poesías varias» (1654)”. Además, dice que “muestra, como en su estética, la mezcla de criterios, agrupando sus poemas en una combinación de unidades de caracterizadas por su relación temática y formal”.¹²¹

En el mismo año de la publicación del citado trabajo, el Instituto de Estudios Altoaragoneses llevó a cabo una serie de actividades con motivo de la conmemoración del 450º aniversario del nacimiento de Lupericio Leonardo de Argensola. La primera de ellas consistió en la celebración de las jornadas *Dos soles de poesía* sobre la literatura del momento, para las que se convidó a especialistas de reconocido prestigio en la materia. A cargo de Aurora Egido y José Enrique Laplana, entre los críticos que se dieron cita, está Antonio Pérez Lasheras, que expuso un compendio de “Las corrientes poéticas en tiempos de los Argensola y la

¹²⁰ Manuel Ángel Candelas Colodrón, “El modelo de Quevedo”, en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Ignacio García Aguilar (ed.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 29 (nota) y 38.

¹²¹ Pedro Ruiz Pérez, “Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)”, en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, op. cit., p. 114.

poesía aragonesa” a través de la imprenta. La consideración de las academias literarias como propulsoras de una importante actividad literaria y promotoras de sucesivas ediciones tiene como consecuencia la cita de José Navarro, uno de los miembros de la Academia del Conde de Lemos. Por otra parte, se reitera su nombre entre los poetas aragoneses que, desde el siglo XVI, publicaron su poesía en castellano:

Juan de Luzón (1508), Diego de Fuentes (1563), Jerónimo de Arbolanche (1566), fray Jaime de Torres (1579), Andrés Rey de Artieda (1605), Alonso de la Sierra (1605), fray Diego Murillo (1616), Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola (1634, póstuma y conjuntamente), Francisco de Funes y Villalpando (1645 y 1655), Juan de Moncayo (1652 y 1656), Alberto Díez y Foncalda (1653), José Navarro (1654), Francisco de la Torre y Sevil (1654), Baltasar López de Gurrea (1663), Vicente Sánchez (1668) y José Tafalla y Negrete (1708).¹²²

En esas páginas, el mismo Antonio Pérez Lasheras anuncia ya nuestro trabajo, junto con las próximas ediciones de otros contemporáneos como Baltasar López de Gurrea, al que Teresa Gracia Paesa dedicó su tesis doctoral, y José Tafalla y Negrete, a cargo de Rosario Juste. Previamente, en la jornada inaugural, que también quedó reflejada en estas actas, Aurora Egido resume el hondo calado que la poesía de los dos hermanos Argensola tendrá en los poetas aragoneses posteriores. Respecto a la publicación de sus *Rimas* (1634), se les responsabiliza en buena parte del concepto, la forma y el título que

¹²² Antonio Pérez Lasheras, “Las corrientes poéticas en tiempos de los Argensola y la poesía aragonesa”, *Argensola*, 119 (2009), pp. 167-185 (menciona a José Navarro en las pp. 179, 181 y 184).

adquieren los libros en letras de molde firmados, por ejemplo, por Juan de Moncayo, José Navarro y Alberto Díez y Foncalda.¹²³

Más allá de la filiación argensolista, acaso más evidente en lo que respecta al uso del verso, José Navarro figura en presentaciones del panorama literario aragonés en el que se desarrolló la actividad de Baltasar Gracián. Se han relacionado sus características con *El Criticón*, por ejemplo, por cuanto culteranismo contienen ambas. En el estudio preliminar de la tercera parte, dentro de la última edición facsímil de la más ambiciosa creación del jesuita aragonés, Aurora Egido señalaba que

También habría que considerar la edición de otras obras de cierta calidad, como las *Poesías varias* (Zaragoza, Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1654), del poeta gongorino José Navarro, por lo que suponen de dominio estilístico y filiación culterana, a la que, por cierto, también contribuyó *El Criticón*.¹²⁴

En uno de sus múltiples trabajos sobre la literatura gongorina, *Piedras preciosas... Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Antonio Pérez Lasheras recuerda el nombre de nuestro vate entre otros poetas aragoneses (Bartolomé Leonardo de Argensola, Jerónimo de San José, el padre Villar, Juan de Moncayo, el licenciado Matías Pradas, Jerónimo de Cáncer o José Tafalla y Negrete) por una práctica común que estudiaremos más adelante: la composición de “villancicos con estructura

¹²³ Aurora Egido, “«Dos soles de poesía»: Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola”, *Argensola*, 119 (2009), pp. 15-40 (la mención específica de José Navarro aparece en la p. 28).

¹²⁴ “Estudio preliminar”, en Baltasar Gracián, *El Criticón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución “Fernando el Católico”, 2009, III, p. XXV.

cantable”. Este apunte viene al hilo de su rastreo de la huella de Luis de Góngora en poemas de este tipo atribuidos a Vicente Sánchez.¹²⁵

Posteriormente, con motivo de la publicación de las Actas del Coloquio celebrado los días 27 y 28 de abril de 2009 en la Casa de Colón de las Palmas de Gran Canaria, *Literatura y territorio*, el mismo Antonio Pérez Lasheras recuerda nuevamente los estudios y ediciones de poetas aragoneses del siglo XVII, y tampoco olvida nuestra tarea, ya emprendida entonces, con el análisis de estas *Poesías varias*. Se lamenta de lo mucho que queda por hacer (por ejemplo, esperan aún su edición las homónimas de Díez y Foncalda, cercano en el estilo, el tiempo y el espacio) y persevera en mostrar la necesidad de reconstruir “uno de los episodios más lustrosos de la pequeña historia cultural del reino”.¹²⁶

Como consecuencia del intento por completar el paisaje de la poesía en el Siglo de Oro, fuera del panorama aragonés surgieron nuevas menciones de José Navarro. Sólo como parte de un índice, muy interesante, por otra parte, y de gran utilidad a la hora de estudiar también la imprenta aragonesa del momento, las *Poesías varias* de José Navarro son citadas por Alain Bègue en su “Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1750”, que preparó con motivo de la celebración en Zaragoza del coloquio *La luz de la razón*, en torno a la literatura del siglo XVIII.¹²⁷

¹²⁵ Antonio Pérez Lasheras, “Góngora y su influencia en los villancicos cantados: el caso aragonés”, en *Piedras preciosas... Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009, p. 199.

¹²⁶ “Introducción a la poesía aragonesa de los Siglos de Oro”, *Literatura y territorio*, ed. cit., pp. 240-241.

¹²⁷ Alain Bègue, “Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1750”, en *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2010, p. 404.

Asimismo, han de reseñarse ciertos trabajos del ya mencionado grupo P. A. S. O., uno de cuyos miembros, Pedro Ruiz Pérez, vuelve a mencionar a José Navarro. Coordinó el volumen *El Parnaso versificado. La construcción de la República de los poetas en los Siglos de Oro*, encaminado, como las líneas principales de investigación dentro del grupo, a la conformación del canon de la lírica española en los siglos XVI y XVII. En sus páginas, entre las que se ofrece un repertorio de nóminas de poetas, además de la edición modernizada de las que carecían de la misma, Elena Cano Turrión elabora una serie de índices con los autores aludidos en el total de la obra, incluyendo a José Navarro. Citado como “Iusepe (o Josep) Navarro”, figura en relación con el *Aganipe de los cisnes aragoneses* de Uztarroz y, de la pluma de Juan de Moncayo, consta en la “Introducción que dijo el autor en alabanza de los académicos en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” de 1652, la “Introducción del autor, siendo presidente en la academia que se tuvo en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” de 1652 y en el *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes*.¹²⁸

Todos los títulos citados conforman un episodio importante dentro de “La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía”, un asunto que ha preocupado a Pedro Ruiz Pérez. Este recuerda la actividad relevante de las prensas zaragozanas en lo que respecta a este tipo de volúmenes, en los que la miscelánea poética se conjuga con la ruptura de las barreras entre lo culto y lo popular gracias a la imprenta. Francisco de la Torre y Sevil o Alberto Díez y Foncalda, vuelven a ser estudiados en paralelo con José Navarro y

¹²⁸ *El Parnaso versificado. La construcción de la República de los poetas en los Siglos de Oro*, Pedro Ruiz Pérez (coord.), Madrid, Abada Editores, 2010, pp. 188, 192, 194, 240 (textos 209, 215, 216, 223).

sus *Poesías varias*, un título, según el autor, que se añade “a la continuidad poética de Moncayo, lo jocoserio de Foncalda y la variedad comercial de la antología de Alfay”. Elabora un índice similar al establecido por Alain Bègue para la poesía española, o al nuestro propio, preparado con motivo de un Trabajo Fin de Máster, presentado públicamente en la Universidad de Zaragoza en 2010.¹²⁹

Para mostrar la necesidad de estudiar la obra de José Navarro y ubicarla correctamente en su contexto, otro de los argumentos que podrían aducirse es su puntual recuerdo en trabajos como el firmado por M.^a Cruz García Fuentes, “Tratamiento burlesco de la mitología en la *Fábula de Asteria y Júpiter* y en la *Fábula de Cenea y Neptuno*, de A. Díez y Foncalda”. Una descuidada semblanza biográfica de Alberto Díez lo sitúa en un lugar destacado “gracias al impulso que llevaron a cabo las academias literarias de Zaragoza de la segunda mitad del siglo XVII reuniendo en sus círculos literarios a poetas ya consagrados como Juan de Moncayo y Gurrea, Lupercio Leonardo de Argensola, Juan Navarro, Andrés de Uztarroz y otros muchos”. Aparte de poner en duda la existencia de un escritor llamado “Juan Navarro”, habría que cuestionar la equiparación del poeta que estudiamos, si es que es a él a quien se refiere, con el resto de la nómina. No obstante, el renovado interés por estos escritores remite únicamente al análisis de la pervivencia de las fuentes clásicas y su transformación en la literatura española menos recordada, tal y como pretende el grupo de investigación al que pertenece la autora.¹³⁰

¹²⁹ Pedro Ruiz Pérez, “La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía”, *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 69-101 (José Navarro aparece citado en las pp. 75, 77 y 95).

¹³⁰ M.^a Cruz García Fuentes es miembro del proyecto «Poetas romanos en la Literatura Española», del Ministerio de Educación y Ciencia (FFI 2008-05658/Filo

La última aproximación a José Navarro de la que tenemos noticia corrió a cargo de Ted E. McVay, con un artículo al que nos referiremos con detenimiento en las páginas dedicadas a la producción académica de nuestro autor: “La academia zaragozana que se reunía en casa de los condes de Lemos y Andrade: nuevos aportes a su historia”. En él se ofrece un repaso de algunos vejámenes inéditos, juntamente con los de José Navarro y otros testimonios de los autores congregados en torno a los dos nobles. Reuniendo la nómina de todos ellos ofrece un gráfico en el que puede percibirse, en un golpe de vista, los asistentes a cada una de las sesiones de dicha academia, que debe entenderse como una sola, bajo el techo en el que vivieron padre e hijo. Como suele ser habitual, al estudioso le parece que lo más reseñable de la producción de José Navarro es su papel testimonial a la hora de completar los datos que se han conservado sobre tan rica actividad cultural.¹³¹

2008-2011). Véase su artículo “Tratamiento burlesco de la mitología en la *Fábula de Asteria y Júpiter* y en la *Fábula de Cenea y Neptuno*, de A. Díez y Foncalda”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 31, vol. 1 (2011), p. 170.

¹³¹ Ted E. McVay, “La academia zaragozana que se reunía en casa de los condes de Lemos y Andrade: nuevos aportes a su historia”, *Calíope*, 17, 2 (2011), pp. 103-118.

IV. MATERIA Y FORMA EN LAS *POESÍAS VARIAS*

1. Los preliminares

Un somero repaso por la historia de la imprenta revela que los elementos paratextuales se acumulan en el libro del siglo XVII como consecuencia de los condicionantes e imperativos legales y religiosos. Su superposición “propicia la configuración de un vehículo y un cauce distinto para el texto, consecuencia de la evolución ideológica y conceptual –pero también social, económica y mercantil– operada en el transcurso de la mentalidad medieval a la moderna”.¹³²

Dado que las ediciones consultadas de las *Poesías varias* de José Navarro carecen de colofón u otro tipo de adiciones en la parte final, hablaremos únicamente en este caso, con mayor propiedad, de preliminares. A ellos corresponden las seis primeras hojas, que carecen de paginación (es posible que el volumen haya perdido alguna). Era habitual la adición de este tipo de cuadernillos que anteceden al conjunto de pliegos impresos y que quedan fuera de su numeración. Se compone de portada, página en blanco y ocho hojas, sumando la dedicatoria (dos páginas) y el prólogo, “Al que leyere”, de Jorge Laborda (seis páginas). El volumen consultado, perteneciente a la Biblioteca General de la

¹³² Ignacio García Aguilar, *op. cit.*, p. 43.

Universidad de Zaragoza (D-32-31), presenta una marca en la aprobación, como si fuera de pliego (¶2), y otra en la hoja siguiente (¶3), primera de las dos que componen la dedicatoria al duque de Híjar.

José Simón Díaz, en su recapitulación de datos para elaborar *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, señala que desde los primeros incunables hasta mediados del siglo XVII puede apreciarse la acumulación de elementos que se superponen al núcleo central del libro, veinte en total, que son, siguiendo su nomenclatura: portada; dedicatoria; privilegio; aprobación o aprobaciones dimanantes de la autoridad civil; licencia de la autoridad civil; aprobación o aprobaciones de superiores del clero regular cuando el autor es súbdito suyo; licencia de la orden religiosa, en el caso anterior; fe de erratas; tasa; escritos en prosa de otros autores; poesías del propio autor; poesías laudatorias de otros autores; prólogo; láminas; protestas o protestación de fe; tablas e índices; registro; colofón. De ellos, las *Poesías varias* de José Navarro presentan un total de seis, con otros añadidos, que aparecen en el siguiente orden: portada, aprobación de la autoridad eclesiástica (en ¶2), licencia, fe de erratas, dedicatoria (¶3) y prólogo. Corresponden con los elementos indispensables en el periodo iniciado en la segunda mitad del siglo XVI, tras la *Pragmática* de 1558, caracterizado por la mercantilización de la escritura.¹³³

El escrito en prosa de otro autor, “alógrafo”, es aquí responsabilidad de Jorge Laborda, cuyo aviso al lector actúa a modo de prólogo.¹³⁴ Por el contrario, y antes de pasar a analizar todos los

¹³³ José Simón Díaz, *op. cit.*, 1983, pp. 33 y 56, e Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., pp. 43-44.

¹³⁴ Según la terminología de Gérard Genette, que da mucha importancia a la oposición entre el texto en general, y el prólogo en particular, de escritura alógrafa,

elementos uno por uno, ha de señalarse que no aparece ningún poema laudatorio como el que él mismo escribió para las *Rimas* de Juan de Moncayo o el *Para sí* de Juan Fernández Peralta. Se coloca de esta manera no tanto junto a la parquedad de los paratextos del *Viaje del Parnaso* de Cervantes (1614), sino al nivel de este en el *Quijote* o al de Gracián, y en el extremo opuesto de las *Rimas* del marqués de San Felices o de las *Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor*. Apuesta, mirando hacia la modernidad, por rellenar con lo indispensable, prescindiendo de más nombres que puedan estorbar la lectura de sus *Poesías varias*, de la que parece que sólo es capaz de hablar un íntimo amigo suyo.

1.1. Portada

La portada de las *Poesías varias* presenta, a primera vista, cuatro tamaños de letra diferente, que iremos asociando a cada elemento. Muestra los datos obligatorios desde las medidas tomadas a finales del siglo XVI: nombre del autor, impresor, lugar de la impresión y fecha. Las tres cuartas partes de su espacio están ocupadas por la letra, mientras que entre el dedicatorio y la licencia aparece una ilustración compuesta por una guirnalda de piezas repetidas, una pequeña y sencilla ilustración compuesta por la combinación de una cenefa formada con hojas vegetales (de escasa originalidad, como suele ocurrir en este tipo de libros). Obviamos un estudio con mayor detenimiento de la misma debido a la carencia de diálogo entre la imagen y el discurso textual, a

frente al autorial, redactado por el mismo escritor (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 14).

diferencia de tantos otros intentos de abrazar la poesía a las artes plásticas por medio de un emblema o un frontispicio como los que empiezan a estilarse. No hay en esta portada marca de impresor, alegoría o escudo alguno, y esa desnudez ornamental se mantiene a lo largo de todo el volumen.¹³⁵

En el cuerpo superior de la portada aparece el título, que se destaca en tipos de mayor tamaño, e incluye el nombre del autor unido con una preposición: “POESÍAS VARIAS DE IOSEF NAVARRO”. Puesto que el autor se muestra como “Iosef Navarro”, debe advertirse que hemos hallado documentos asignados al mismo bajo el nombre de Jusepe Navarro, Joseph Navarro o José Navarro (algo esperable, por otra parte). Su apellido es relativamente común y, sin querer sacar conclusiones precipitadas, no se puede desdeñar la procedencia del mismo, que se ha venido asociando al apellido adoptado por muchos de los judíos afincados en Navarra tras su expulsión a finales del siglo XV. A este respecto, las modificaciones del antropónimo y las homonimias (también respecto al apellido) son dos de los problemas señalados por Simón Díaz para el estudio no sólo de las portadas de los libros y de la globalidad de los mismos, sino de también del rastreo biobibliográfico de sus autores.¹³⁶

¹³⁵ Sobre los datos que obligatoriamente debían aparecer en portada, véanse, entre otros, Hipólito Escolar, *Historia del libro*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1984, pp. 364-365; Pedro Bohigas, *El libro español (ensayo histórico)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1962, p. 207. En cuanto a las ilustraciones, lo habitual es que el mismo impresor reutilice sus plantillas organizando distintas figuras para economizar. El elevado coste de los grabados hacía que estos brillaran por su ausencia y las ilustraciones se redujeran al mínimo (Blanca García Vega, *El grabado del libro español [Siglos XV-XVI-XVII]. Aportación a su estudio con los fondos de la bibliotecas de Valladolid*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1984, vol. I, pp. 40 ss.).

¹³⁶ José Simón Díaz, *op. cit.*, 1983, pp. 39-40. El aspecto del título y el nombre del autor merecen consideración aparte, por lo que serán tratados por extenso en el apartado siguiente. Sobre la expulsión de los judíos de Navarra, *cfr.* Benjamin R. Gampel, *Los*

Después del título y el autor aparece en cursiva la palabra “dedícalas”, que introduce en seis líneas la dedicatoria de forma abreviada: sólo se refiere el nombre de Jaime Fernández de Híjar, con todos sus títulos nobiliarios y cargos honoríficos. La dedicatoria que por extenso redacta José Navarro para Jaime Fernández de Híjar en páginas siguientes (que trataremos enseguida) queda anunciada ya en la portada, como era habitual, para mayor ensalzamiento del personaje. Así, tras el título, se señala: “Dedícalas / al excelentísimo / señor don Jaime Fernández / de Híjar, Silva, Pinós, y Cabrera, duque, y se- / ñor de Híjar, marqués de Alenquer, y conde / de Belchite, gentilhombre de la Cámara / de su Majestad, &c.”, mismo encabezamiento que figura sobre la dedicatoria propiamente dicha.

Además, tras la ilustración, en la parte inferior de la portada consta la posesión de la licencia y el pie de imprenta, con los datos requeridos desde 1627 para la misma: la aprobación de la censura civil, el lugar de impresión, la imprenta y su dueño (Miguel de Luna, impresor del Hospital de Nuestra Señora de Gracia), el año y lugar concreto de la impresión (calle de san Pedro). Suele ser, como ya señalaba José Simón Díaz, el conjunto de indicadores que menos dificultad ofrecen; consta claramente dónde se imprimió, quién y cuándo lo hizo: “Con licencia / *En Zaragoza*; en la Imprenta de Miguel de Luna, impresor / de la ciudad, y del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia. / Año 1654. *En la calle de san Pedro*”.¹³⁷

últimos judíos en suelo ibérico. Las juderías navarras (1479-1498), Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 196-218. Modernizamos el empleo de las tildes, pero mantenemos en este caso las grafías del antropónimo para la mejor comprensión de su problemática.

¹³⁷ José Simón Díaz, *Op. cit.*, pp. 84 ss.

Estas coordenadas podían haberse repetido en un colofón, como es habitual en otros libros semejantes. No hemos hallado rastro de algo similar en los ejemplares de las *Poesías varias* de José Navarro consultados, que se limitan a culminar las páginas impresas con un escueto “fin”. Este aparece escrito en negrita, eso sí, inmediatamente después de concluir la “Fábula del juicio de Paris”, último poema de la colección.

1.2. El título y el autor

Sin entrar en detalles todavía, podemos decir que la variedad que se anuncia en su título alberga una profundidad mayor que la expresada: además de una amplia selección de poemas de la supuesta obra de la que habla Jorge Laborda en los preliminares, se recogen dos vejámenes, cuya inclusión en este tipo de poemarios no es extraña. No faltan los ejemplos que muestran características similares: las *Obras varias* de don Jerónimo de Cáncer y Velasco, publicadas en Madrid en 1651, incluían también un vejamen, que formaría parte luego de los *Vejámenes literarios del autor*. Algo menos común es precisamente la restricción de “Poesías”, si bien podemos achacarla al alto contenido lírico de sus vejámenes, que alternan el verso con la prosa.¹³⁸

La lectura del título en la portada nos revela, ya a través de su escritura, una serie de claves muy importantes sobre la concepción editorial y la naturaleza del contenido. Aunque el cratilismo que aún imperaba había dado paso a los títulos engañosos, puede recordarse el

¹³⁸ Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, ed. cit., pp. 152-163.

magisterio de Fray Luis de León cuando señala que “el nombre es como imagen de la cosa de quien se dice”, algo que, según trataremos de demostrar, se cumple en todos los sentidos en este caso. Como acontece muy frecuentemente en la época, y a pesar de que lo estemos obviando a lo largo de este trabajo, aparece expreso el nombre civil del autor integrado de forma perifrástica: *Poesías varias de Iosef Navarro*. Nos atrevemos a afirmarlo así porque, en la aprobación, el censor hace referencia al libro “intitulado: *Poesías varias de Iosef Navarro*”. Supone este aspecto a veces un problema para el estudio de la obra y su estructura, y suele tener una intención apologética, como señaló José Simón Díaz. Dificultad añadida es que el nombre del autor aparece en cierta medida incompleto, puesto que se presenta solamente el primero de los apellidos (algo frecuente, por otra parte), con las complicaciones de homonimia consiguientes a las que nos hemos enfrentado.¹³⁹

Al estudiar los libros impresos en Aragón a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, decíamos que el título de *Poesías varias* remite a los cartapacios que circulaban por la época, bien con una sola firma, bien con el trabajo de diversos poetas. El salto al volumen impreso se ve favorecido por el abaratamiento de los costes de su producción, cuya acogida garantizaba un cierto número de ventas. Muchas son las obras recopilatorias que se sitúan en la estela del *Parnaso* de Quevedo y González de Salas, publicado en 1648. Precisamente las *Obras varias* de Jerónimo Cáncer y Velasco, como ha recordado Ignacio García Aguilar, “permite afirmar que este modelo editorial resulta exitoso entre los coetáneos –como atestigua la prontitud de su reedición (1657)– pero también entre los lectores del siglo siguiente, como demuestra el hecho

¹³⁹ Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, Cristóbal Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra, 1982, p. 157; José Simón Díaz, *op. cit.*, 1983, p. 41.

de que fuera expurgado en la segunda mitad del XVIII”. Parece más que confirmado que, en palabras del mismo estudioso, “la imprenta se consolida como elemento de modelización de la diversidad poemática”.¹⁴⁰

En un vistazo a los metabuscadores de las bibliotecas nacionales de todo el mundo, esa tendencia puede percibirse en cientos de manuscritos, cartapacios atribuidos a duques, condes y todo tipo de poetas cuya obra circulaba así con bajo coste. Frente a ese tipo de difusión, las pautas editoriales hacen que dichas colecciones dejen de ser susceptibles de incrementarse sin límite, prefiriendo las facilidades de la mecánica, que cada vez abarata más los precios de publicación. Las tesis contradictorias acerca de las condiciones materiales que cambian la poesía de los siglos XVI y XVII, llevan a colegir a Trevor J. Dadson que

el coste de publicación es, evidentemente, un factor muy importante a tener en cuenta, y puede que haya desanimado a algún que otro poeta a emprender el camino de la publicación de sus versos, pero el gran número de libros de poesía impresos entre 1600 y 1650 en España prueba que no fue un factor tan decisivo a la hora de elegir esa ruta.¹⁴¹

La recopilación de poemas de varia procedencia, tema y forma, en forma de libro impreso sigue vigente en el XVIII, y no sólo para las obras de nueva creación, sino también para reproducir textos del siglo anterior: es el caso de las *Poesías*, después *Ramillete poético de las discretas*

¹⁴⁰ Ignacio García Aguilar, “Tras el *Parnaso* (1648): Aproximación a modelos editoriales de mediados del XVII”, en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, op. cit., p. 64. Allí mismo se refiere a la *dispositio* de las *Poesías varias* de José Navarro, que analizaremos aquí por extenso (pp. 66-67). En la introducción al citado volumen adelanta las conclusiones del mismo con respecto al papel de la imprenta, “Canon como proceso”, ibídem, p. 19.

¹⁴¹ Trevor J. Dadson, “La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII”, *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011), p. 19.

flores, del amenísimo, delicado Numen del doctor D. Joseph Tafalla, dedicado a Manuel de Contamina (Zaragoza, Imprenta de Manuel Román, 1706).¹⁴² La tendencia va manifestándose de forma más habitual por el cauce impreso en todo el país, aunque los testimonios que nos han llegado no dejan de remitir a la importancia del cauce manuscrito. Incluso en el XIX alguno de los más importantes nombres de nuestra literatura ven publicados sus versos bajo tal membrete, *Poesías varias*, como es el caso de Espronceda. Una selección de sus poemas es rescatada y toma forma de libro tras el éxito de *El Diablo Mundo* y *El estudiante de Salamanca*.¹⁴³

Más cercana está, por ejemplo, la colección de las obras sueltas de Lope de Vega, publicadas en el siglo XVIII, cuyo cuarto tomo contiene, fiel a esta denominación generalizada, unas *Poesías varias: Corona trágica. Rimas humanas. Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Poesías varias. Discurso en prosa sobre la nueva poesía*.

¹⁴² Impreso a dos columnas, este libro habrá de estudiarse de cerca debido a la proximidad que presenta respecto a la obra de José Navarro: los mismos nombres para las destinatarias, Julia y Clori, son sólo el principio de una larga lista de similitudes. Como otros poetas afines, José Tafalla y Negrete escribió relaciones de hechos diversos, algunos de ellos festivos (ha sido renombrado por las descripciones de fiestas de toros); honró a numerosos santos; relató el proceso de distintas enfermedades que aquejaban a una supuesta amada o a sí mismo, en ocasiones cual mal de amor; presenta abundantes ejercicios retóricos y retorcidos asuntos académicos.

¹⁴³ Se conservan, por ejemplo, en la Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza unas *Poesías varias* de Melchor de Fonseca y Almeida, en cuya casa madrileña se celebró alguna reunión académica. Se trata de una colección de romances que contiene su “Sueño político [...] adaptado al gobierno y sucesos acontecidos en el reinado del Señor Don Phelipe Quarto” (Ms-342). También se guardan otras *Poesías varias* manuscritas de Tomás Fermín de Lezaún (1747-1778), en cuatro tomos encuadrados uno de los ejemplares (Ms-387/389) y otro en un solo volumen (Ms-240). Respecto al siglo XIX, José de Espronceda, *Poesías varias*, Madrid, Gaspar Editores, 1881. Ha sido consultada la edición de la Universidad Complutense de Madrid [FA 501], que aparece encuadrada con *El Diablo Mundo* (Madrid, Gaspar Editores, 1884) y las *Escenas matritenses* de Ramón Mesonero Romanos (Madrid, Gaspar y Roig, 1851). Los poemas son estructurados por los editores en los bloques siguientes: poesías líricas, canciones y asuntos históricos, estos últimos los más numerosos.

Questión sobre el honor debido a la poesía. Canciones, églogas, poemas laudatorios y un sinfín de géneros más se unifican con dicho marbete.¹⁴⁴

Aconsejaba José Simón Díaz el estudio de la morfología, la sintaxis y la semántica de los títulos que, para él, se adelgazan y simplifican especialmente en el periodo que va desde 1590 a 1630, mientras que, desde entonces, comienzan a complicarse hasta mediados del siglo XVIII como “consecuencia ostensible de la influencia barroca”, alcanzando dimensiones desmesuradas que llegaron a lindar con el ridículo. Es precisamente en las obras de carácter literario en las que priman otros cuya simpleza radica en la mera alusión del género: “cartas”, “emblemas”, “novelas” o, como en este caso, “poesías”, a pesar de que se incluyan también los dos vejámenes en prosa.¹⁴⁵

Testimonio de aquella predilección son las *Poesías varias*, un encabezamiento cuya frecuencia de empleo a mediados de la centuria que nos ocupa es reseñada por Aurora Egido como muestra de dos marcadas tendencias de la poesía barroca: los criterios selectivos y ávidos de novedad que, en la unidad libro, dan primacía a la variedad, en este caso con un sentido acentuado puesto que se rompe toda jerarquía al alternar textos de muy diversa índole. Paradójicamente, frente a la ambigüedad de los títulos que prima por las estrictas medidas de control editorial, se produce un énfasis en la marca genérica del producto literario. La poesía era garante de éxito en el Barroco, como medio y como fin, y autores e impresores aprovechan y atestiguan dicha realidad cultural.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Madrid, Arco Libros, 1989, pp. 419 ss.

¹⁴⁵ Vid. José Simón Díaz, *op. cit.*, pp. 51-52 y 56.

¹⁴⁶ Aurora Egido, “La hidra bocal”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 28-34. Véase también Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., pp. 236-237, 261 ss.

Ese tipo de agrupación editorial en “varias rimas” se ha interpretado como indicativo de la convivencia del modelo poético castellano y de los metros italianos, pero también, y fundamentalmente, como subversión del modelo canónico de *canzoniere*, cuyo apartamiento se remonta a la Italia del siglo XVI. Por otra parte, en ella se materializa la adopción de un principio nuevo de estructuración basado en la noción de *varietas*, que, no obstante, hunde sus raíces en antiguos preceptos retóricos recogidos por Cicerón, quien ya advertía la necesidad de “variar el discurso con gran cuidado pues, como en todas las cosas, la monotonía es la madre de la saciedad”. Asimismo, la variedad se esgrime en tratados de muy diversa índole, ejemplo de lo cual hallamos en las primeras páginas de *La Arcadia*, de Sannazaro, *El Cortesano*, de Castiglione, o los *Asolanos* de Bembo, que señala que

las lecciones de cosas diversas infinito placer nos atraen, de las cuales los ánimos de muchos hombres de continuo se alimentan, no menos que el cuerpo de manjares, y reciben de ellas muy deleitables mantenimientos.¹⁴⁷

Este enfoque no exigía la rígida articulación según la anécdota amorosa, mientras que permitía la heterogeneidad y experimentación discursiva que caracterizan al periodo, en el horizonte de las *Rime sparse* de Petrarca. La imitación de algunas facetas de su poesía se va cancelando, siguiendo una trayectoria que se ha querido ver reproducida a pequeña escala en los sonetos de Luis de Góngora.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Pietro Bembo, *Los Asolanos [Gli Asolani]*, José María Reyes Cano (ed.), Barcelona, Bosch, Casa Editorial, 1980, pp. 57-59. Las palabras de Cicerón proceden de *La invención retórica*, Salvador Núñez (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1997, p. 162.

¹⁴⁸ Ejemplo de ello son algunos trabajos de Giulia Poggi, que resumía Jesús Ponce Cárdenas en el capítulo “La cancelación del modelo renacentista: petrarquismo,

Esa innovación se desencadena en el ámbito español con la publicación en 1605 de la *Segunda parte del Romancero general y Flor de diversa poesía* (Valladolid, Luis Sánchez, 1605), con dos conocidos precedentes que ya habían visto la luz: las *Diversas rimas* de Vicente Espinel (Madrid, Luis Sánchez, 1591) y *La hermosura de Angélica, con otras diversas Rimas de Lope de Vega* (Madrid, Pedro Madrigal, 1602). El éxito de la fórmula no sólo se verá en la obra misma de Lope, que se va acompañando en ediciones posteriores de una selección de poemas sueltos: se ve en sus *Rimas [...] con el Arte nuevo de hacer Comedias deste tiempo* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1621) y las sucesivas reimpressiones ese mismo año de *La Filomena con otras diversas Rimas, Prosas y Versos de Lope de Vega Carpio* (Madrid, viuda de Alonso Martín). Hubo que esperar a que este publicara sus obras poéticas, puesto que ni Garcilaso, ni fray Luis, ni San Juan de la Cruz, ni los Argensola, Góngora o Quevedo lo hicieron en vida. Todo eran problemas para decidirse a dar el paso que, una vez dado el pistoletazo de salida, cualquier poeta que se precie quiere dar.¹⁴⁹

Lo cierto es que desde mediados del siglo XVI puede apreciarse que toda la península asiste a la propagación *florestas*, *florilegios* y otros

romancero, epideixis” de su *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001, pp. 39-51.

¹⁴⁹ José Manuel Blecua, “Imprenta y poesía en la Edad de Oro”, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 40 ss., y Pedro Ruiz Pérez, “La modelización de la imprenta”, en *La rúbrica del poeta*, ed. cit., pp. 251-267. Sobre la sustitución de la “idealización subjetiva del itinerario petrarquista por una maduración biográfica más heterogénea que fluye a modo de versos en una poesía de carácter circunstancial y fragmentario”, Ignacio García Aguilar, *op. cit.*, pp. 49, 143-155, 226 ss.: “quien vive de la escritura no puede esperar al final de sus días (como el florentino) para dar a las planchas los poemas” (p. 144). Habla también de una “macroestructura del *canzoniere* petrarquista deconstruida” en Portugal (p. 350). Por su parte, considera que la auténtica revolución se desencadena con las *Rimas* de Lope de Vega. Pedro Ruiz Pérez marca como hito el *Romancero* en su *Historia de la literatura española, 3. El siglo del arte nuevo (1598-1691)*, José Carlos Mainer (dir.), Barcelona, Crítica, 2010, pp. 222 ss.

jardines (catalogación asimismo profundamente estudiada por la crítica) que adoptan la denominación de *varia(s) rima(s)* o *poesía(s)*, cuya variación plural puede albergar también su propio sentido. Estos suelen atribuirse al poeta vivo, que cada vez es menos reticente a la entrega de sus poemas a la imprenta, aunque lo haga subrepticamente diciendo seguir el consejo de sus sabios conocidos. Además, se percibe un aumento con ellas de las *obra(s) varia(s)*, que suele coincidir con las publicaciones póstumas y acaso dan cuenta más precisa del amalgama genérico que, como decimos, incluye a menudo el teatro y la prosa. José Simón Díaz en *El libro español antiguo* habla de la “simplificación del título”.¹⁵⁰

En la imprenta zaragozana hemos podido percibir que esa tendencia se intensifica precisamente en el momento de publicación de las *Poesías varias* de José Navarro. Un año antes, recordemos, se habían publicado las homónimas de Alberto Díez y Foncalda (Zaragoza, Juan de Ibar, 1653), mientras que a lo largo del mismo aparecen las *Poesías varias* de Alfay, bajo idéntico sello, esta vez de *grandes ingenios españoles* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1654). Otro precedente más conocido por todos los hablantes de castellano, que parte precisamente de esta ciudad, es el de las *Rimas* de los hermanos Argensola (1634), estudiadas y editadas por José Manuel Blecua. Su concepción, incluido el título genérico, y su disposición (amén del estilo, ya mencionado) sirven de

¹⁵⁰ Sobre la “simplificación del título”, José Simón Díaz, *op. cit.*, pp. 51 ss. La enumeración de títulos publicados en la península desde mediados del siglo XVI, ordenados cronológicamente, representa por sí sola las conclusiones que deja sacar al lector José Simón Díaz en *El libro español antiguo*. A su listado sería posible sumar infinidad de casos portugueses, que estudia conjuntamente Ignacio García Aguilar para ver el fenómeno en todo el contexto peninsular. Sería gratuito trasladar aquí nuevas referencias bibliográficas que unificara los registros e incorporara algunos otros nuevos. A sabiendas de los estudios y repertorios disponibles, omitimos tal enumeración y nos limitamos a la mención de algunos de ellos en el desarrollo de estas páginas.

ejemplo preclaro para los poetas aragoneses del Barroco, como lo eran ya en todo el contexto hispánico. En ese sentido, leíamos recientemente:

que la tendencia de los poetas aragoneses desde mediados del siglo XVII a la hora de publicar sus obras bajo el título de *Rimas* o *Poesías varias* fue, en buena parte, un homenaje al libro de los Argensola, tal y como lo dio a la imprenta Gabriel Leonardo de Albión en 1634. Así lo prueban los títulos de Juan de Moncayo, José Navarro o Alberto Díez y Foncalda, entre otros.¹⁵¹

“Varias” es adjetivo idóneo por la naturaleza de las “poesías” contenidas en el volumen, cuya polimetría va de la mano de la alternancia de temas y estilos. Parece por ello lingüísticamente más acertado dicho orden, *Poesías varias*, que *Varias poesías*. Como señala Jorge Laborda en las páginas que hacen las veces de prólogo, esa *varietas* es imitación de la naturaleza misma o, más aún, emulación: “La naturaleza crió entre lo profundo de los valles lo descollado de los montes, en lo diáfano de los cielos, may ores, y menores las estrellas: luego a imitación del arte, no será defectuosa la desigualdad de los versos (aunque algunos presuman lo contrario.)”. Se trata de una idea de gran acogida en el Renacimiento europeo, en el que alcanzan gran difusión tratados sobre la reproducción de lo natural por parte de la pintura, que se hace extensible al resto de las artes. El arte, como recoge Baltasar Gracián en el primer discurso de su *Agudeza y Arte de ingenio*, ha de acompañarse de “la variedad, gran madre de la belleza”.¹⁵²

¹⁵¹ Aurora Egido, “«Dos soles de poesía»: Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola”, art. cit., p. 28. Vid. también introducción de José Manuel Bleuca a las *Rimas*, ed. cit. Sobre la publicación de volúmenes antológicos en las prensas zaragozanas refiere por su parte Antonio Pérez Lasheras que se trata de una tendencia perceptible en la ciudad desde mediados del siglo XVI, “Las corrientes poéticas en tiempos de los Argensola y la poesía aragonesa”, art. cit., pp. 175-176.

¹⁵² Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 312.

La fuerza creadora del poeta se identifica con la de la naturaleza misma, cuya imitación causa placer, según Aristóteles, que no olvida que los cambios que en ella se producen son también placenteros para los sentidos del hombre. Eurípides le sirve como ejemplo, que señala en su *Orestes* que “dulce es el cambio de todas las cosas”. Esos cambios son positivos siempre y cuando no se lleve al extremo, que suponía, según la *Ética a Nicómaco*, una imperfección. De ese hilo tiran algunos de los autores que toman partido en la polémica gongorina, y es que la desigualdad estilística se convierte en un tópico menor. No faltan los autores que se sirven de Horacio, del mismo modo que Jorge Laborda, en cuyo paréntesis (“aunque algunos presuman lo contrario”) podría subyacer la lectura del *Discurso poético* o el *Antídoto* de Juan de Jáuregui quien, curiosamente, también se dedicaba a la pintura, en la que no encuentra justificación, sin embargo, para este tipo de preceptos retóricos. Se esconde asimismo tras las palabras de Laborda aquella divisa de la época extendida por Serafino Aquilano, “per molto variar natura è bella”, que da lugar a infinidad de variaciones posteriores, como la de Gabriele Simeoni: “per simil variar natura è bella”, donde se pone el acento sobre lo uno, lo diverso y lo cíclico.¹⁵³

¹⁵³ Así lo indicó José María Maestre en su estudio y edición de las *Poesías varias* del Alcañizano Domingo Andrés, poeta aragonés del siglo XVI, que también combina la poesía de circunstancias con la didáctica, la amorosa y la religiosa (Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987). Sus reflexiones surgen al hilo de la traducción que realiza del manuscrito original latino: *Poecilistichon siue Variorum libri V*, como lo llama Latassa. Sin embargo, olvida el estudioso en su introducción el precedente de Aquilano, dando por sentado que la *varietas*, norma de los humanistas, está fundamentada en “el celebre verso de Gabriele Simeón *Per simil variar natura e bella*” (pp. XXXVII-XXXIX). Más interesantes son las coincidencias que encontramos en uno de los poemas, dedicado al Arzobispo de Zaragoza Andrés Bobadilla, donde se reúnen también los tópicos de las estrellas que brillan en el oscuro cielo y los valles que alternan con los montes: “In mediis fulgent insita carminibus: / Haud aliter lucent in celso sidera caelo”, “sic mundum exornant ualles cum montibus imae” (lib. III, CLII, vv. 16-17 y 27, respectivamente). Sobre dicha concepción en la Antigüedad, véase

Gracias a teóricos como Díaz Rengifo, digno heredero de los renacentistas peripatéticos italianos y cuya obra fue una de las más renombradas de su tiempo (aunque duramente criticada por contemporáneos como Quevedo), especialmente en las academias aragonesas, se prima en la época ese valor primordial de la naturaleza. Los preceptos y el arte sólo sirven para adornarla e imitarla; el fingir poético sólo puede componerse a partir de ella, aunque se enriquezca, claro está, con la técnica, indispensable, según se decía también en el *Cisne de Apolo*. Puede encuadrarse todo ello bajo el tópico de la *discordia concors*, una idea que no deja de remitirnos a la Estética, a cuestiones que la literatura comparte con las otras artes, como sintetizó en su momento Florencio González Asenjo en su libro *El todo y las partes*.¹⁵⁴

La organización estructural de “la obra de arte como un organismo”, de las partes que la componen integradas en la totalidad y de

Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, Salvador Rus Rufino (ed. y trad.), Joaquín E. Meabe (trad.), Madrid, Tecnos, 2009, VII, 14, p. 322: “Dulce es el cambio de todas las cosas”; Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., pp. 270-271; Eurípides, *Orestes*, en *Tragedias III*, Juan Miguel Labiano (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 2000, p. 189 [234]; Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (trad.), Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1976, vol. II, pp. 568-574 (“Imitación y creación”) y pp. 776-790, con la culminación de la idea materializada también en Calderón de la Barca y otros contemporáneos (“La teoría del arte en Calderón y las artes liberales”). Absolutamente contrario se muestra Juan de Jáuregui, (cfr. José Manuel Rico García, “La desigualdad estilística”, en *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, pp. 119-124).

¹⁵⁴ Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, Alberto Porqueras Mayo (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto “Miguel de Cervantes”, 1958, vol. II, pp. 172 ss.; Florencio González Asenjo, *El todo y las partes. Estudios de ontología formal*, Madrid, Martínez de Murguía, 1962, pp. 261-270. Sobre la trascendencia de la poética de Diego García Rengifo, cfr. Antonio Martí, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 242 ss. A propósito de la importancia de la *Poética* de Díaz Rengifo en las academias aragonesas se pronunció en su momento Aurora Egido, que la denomina “*vademécum* de los jueces de las justas y presumimos que de los poetas”, afirmación que hemos pretendido demostrar en el caso de José Navarro (“Poesía de justas y academias”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, p. 127).

su semejanza con el orden de la naturaleza es algo que siempre ha preocupado a los artistas y que tiene su parangón en disciplinas de toda índole. Sirvan como ejemplo el contraste cromático en las artes plásticas, las series tonales y las atonales y, lo que más nos interesa, el poema en el poemario. Como elemento unitario dentro de la totalidad, tanta importancia tiene lo que dice como la manera de hacerlo, y así trataremos de mostrarlo. *Res y verba* comparecen de la mano en el proceso creativo de la literatura, al igual que el signo lingüístico se compone de varias caras a un tiempo: la consecución de esa diversidad es la que mantiene el equilibrio que le otorga su esencia.¹⁵⁵

El hombre se sirve de la naturaleza como espejo para llevar a cabo sus labores, algo que se percibe, como decimos, en la literatura, pero también en el resto de los órdenes en los que interviene. No olvidemos las palabras de Gracián en su retrato del perfecto gobernante, de *El político don Fernando el Católico*, cabeza visible y reinante de un ente tan variopinto como la poesía de sus escritores. La misma estrategia comparativa que percibimos en abundantes ejemplos prologales que tratan de dar cuenta de la variedad en la escritura, al igual que en las palabras de Jorge Laborda, reseña Gracián, maestro de maestros, de cuyas palabras se desprende la especial valoración que merece aquella obra capaz de hacer uno lo vario, de lograr armonía en la diversidad:

¹⁵⁵ Véase también Claudio Guillén, *Lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985, especialmente pp. 182-247 (sobre “Las formas: morfología”, donde se desarrolla la vinculación de *res* y *verba*, ligados como los elementos del signo lingüístico) y pp. 248-303 (sobre “Los temas: tematología”, la difuminación de sus límites, la polisemia implícita del signo literario y su valor como criterio organizador de una obra). Sobre los conceptos de *res* y *verba*, Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, vol. I, §§ 303-306 y 316-321.

Hay también grande distancia de fundar un reino especial y homogéneo dentro de una provincia al componer un imperio universal de diversas provincias y naciones. Allí, la uniformidad de leyes, semejanza de costumbres, una lengua y un clima, al paso que lo unen en sí, lo separan de los extraños. Los mismos mares, los montes y los ríos le son a Francia término connatural y muralla para su conservación. Pero en la Monarquía de España, donde las provincias son muchas, las naciones diferentes, las lenguas varias, las inclinaciones opuestas, los climas encontrados, así como es menester gran capacidad para conservar, así mucha para unir.¹⁵⁶

“El natural” es el que impulsa al estilo misceláneo, según José de Ormaza (Gonzalo Pérez de Ledesma), que puede dar frutos provechosos al tiempo que despierta los peligros del instinto y la falta de contención poética. En su *Censura de la elocuencia para calificar sus obras, y señaladamente las del púlpito* (Zaragoza, Hospital General de Nuestra Señora de Gracia, 1648), parte de los sermones que no se ajustan a uno de los cuatro estilos apuntados ya por Quintiliano, y añade que los poetas que practican esta “ensalada de todas yerbas”, “aun lo bueno lo malbaratan”. Salvo casos como el del jesuita salmantino, prevalece la concepción positiva de una escritura de matices que requiere, por otra parte, según indica el propio autor de la *Censura de la elocuencia*, “conocer cada estilo y las oportunidades de él”, aspecto en el que se insiste en la benefactora advertencia de Jorge Laborda.¹⁵⁷

La *varietas* sirve para alejar el *taedium* y la monotonía del discurso, conforma la dificultad que alberga la vida misma y es

¹⁵⁶ *El político don Fernando el Católico*, Aurora Egido (introd.), Luis Sánchez Laílla (ed.), Jaén, Almuzara, 2010, p. 46; véanse también unas palabras al respecto en la introducción, pp. 20, 28.

¹⁵⁷ Gonzalo Pérez de Ledesma [=José de Ormaza], *Censura de la elocuencia* (Zaragoza, 1648), Giuseppina Leda y Vittoria Stagno (eds.), Madrid, El Crotalón, 1985, p. 104.

equivalente a la belleza. Se logra utilizando los medios del lenguaje, en especial la elocución, tal y como manda la retórica. Desde el prólogo asoma también la huella de Gracián, que bebe indudablemente de los clásicos, algunos de cuyos nombres tanto gustó de ocultar. En su concepto de “agudeza” resulta fundamental ese ideal del estilo vario, aspecto que se extiende por toda Europa y cuyo significado en literatura y en las otras artes resulta prácticamente inabarcable. No faltan en ese sentido precedentes castellanos, ni se olvidan los modelos clásicos: encumbra esa variedad los ideales aristotélicos, pero también horacianos. La primera veintena de versos de su *Arte poética*, la *Epístola ad Pisones*, habla de la variedad, y de la hermosa unidad a la que pueden dar lugar sus elementos. El magisterio de Lope, Góngora, Cervantes o Herrera, hábiles practicantes y teorizadores de la *discordia concors*, no es sino fruto de una dilatada reflexión sobre los anteriores, pero también sobre los epigramas de Marcial, admiradísimo por los aragoneses por su supuesto origen, o Quintiliano.¹⁵⁸

Si nos centramos en el sintagma nominal de *Poesías varias*, ha de señalarse que no se trata de una expresión metafórica como otras a las

¹⁵⁸ Sobre la *varietas* y el *taedium*, Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ed. cit., vol. I, §257, 2b. Aurora Egido señala las deudas de la poesía barroca con Gracián a ese respecto en “La hidra bocal”, art. cit., p. 29. Extiende el análisis además en otro trabajo, “La variedad en la *Agudeza* de Baltasar Gracián”, donde ofrece un panorama de la retórica de la variedad en el Siglo de Oro, sus efectos en la creación de nuevos géneros y los preceptistas que sirvieron de modelo: Aristóteles, Horacio y sus comentaristas (Landino y Parrasio), Quintiliano, Séneca, Marcial, Herrera, Luis Vives, Góngora, Cervantes, Lope (*Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 241-258). Véanse el epigrama 90 del libro VII de Marcial, *Epigramas completos*, Dulce Estefanía (trad. y ed.), Madrid, Cátedra, 1991, p. 289, y Marco Fabio Quintiliano, (M. Fabii Quintiliani), *Institutionis oratoriae. Libri XII = Sobre la formación del orador. Doce libros*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1996-2001, 5 vols. (especialmente IV 2, 22 y 118; V 14, 32; VI 1, 2; VIII 6, 19; IX 1, 11 y 21; IX 2, 29; 59; 66; IX 4, 58; 60; 146; X 2, 13; X 5, 11; XI 3, 43-51; sobre todo ello volveremos al tratar del prólogo, en el que se vuelve a dar relevancia al concepto).

que frecuentemente se recurre para la intitulación barroca de este tipo de libros: “Jardín” o “Flor”, por ejemplo (de número menor, no obstante, en la imprenta aragonesa).¹⁵⁹ Probablemente en las palabras de Laborda hallemos de nuevo una posible justificación para que la variedad no deje de significar selección ni la riqueza de los “ramilletes”: tan diestro es José Navarro en todos los géneros que practica que la muestra ofrecida en las *Poesías varias* ha de considerarse valiosa en cualquier caso. Es decir: no son todos, ni son los mejores, pero son “lúcidos desvelos” cuya calidad conlleva que “sepultarlos” sería “delito”. Gracias a las imágenes de las que se sirve Jorge Laborda en el prólogo no deja de aludirse a la *imitatio* de la naturaleza por parte del arte, condición indispensable. Por otra parte, el mismo desdén del autor por la publicación de sus obras, aludido asimismo en el prólogo, podría sugerir que ni siquiera pretendió asignar un título propio y de mayor enjundia a la colección.

Antes de desarrollar lo que atañe a cada uno de los componentes que se suman al texto nuclear del libro, José Simón Díaz señala que los títulos “no sólo reflejan las corrientes estilísticas imperantes, sino gustos privativos de determinados géneros”, y sin duda el que nos ocupa atestigua una práctica frecuente en la poesía. Las denominaciones genéricas como parte del título se van incrementando desde el siglo XVI, como señaló él mismo.¹⁶⁰

La oleada del Parnasianismo poético tiene no poco que ver en ello. La intención de interferir en la formación de un nuevo canon provoca la fijación de distintos panoramas y series de poetas variables según el gusto y el contexto de quien las redacta. El escenario de quienes eran tenidos por modélicos en el Renacimiento se traslada a los espacios

¹⁵⁹ José Simón Díaz, *El libro español antiguo*, ed. cit., pp. 62 ss.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, pp. 36, 46-47.

al alcance de la vista, recreando nuevos reinos para el arte y las musas. Su visita, el acceso al mismo, se convierte en todo un desplazamiento alegórico. Recordemos, como se ha señalado al hablar de su obra, que a José Navarro se le atribuye una obra titulada *Viaje al Nuevo Parnaso ó sea Nuevo Laurel de Apolo*. Con certeza se conocían desde 1614 el *Viaje del Parnaso* cervantino, mientras que el *Parnaso español* de Quevedo se publica a mediados de siglo. En el entorno de nuestro poeta el afán por trasladar el sagrado monte al paisaje cercano y hacer de los habitantes de la tierra émulos de los divinos deja también sus huellas de cierta importancia. Ya hemos hablado de la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón* de Ambrosio de Bondía (Zaragoza, Diego Dormer, 1650), que pretende extender el simbólico lugar a todos y cada uno de los rincones aragoneses que le parecen o son tenidos por representativos. A esa corriente responde también el *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el Clarín de la fama* de Uztarroz, a pesar de quedar inédito hasta bien entrada la centuria siguiente, o el *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes* de Juan de Moncayo (1656).¹⁶¹

La unidad de este tipo de obras tiene poco que ver con la de las *Poesías varias*, pero las aspiraciones de los futuribles pobladores del nuevo Parnaso nos dicen algo más. En el prólogo de Jorge Laborda las últimas palabras se dedican a los deseos ambiciosos de todos los poetas: al ascenso, en compañía de Apolo, con alas divinas, y un aliento propio para seguir adelante. La búsqueda de autonomía y de individualismo

¹⁶¹ Uno de los rasgos más sobresalientes de la época es, para Pedro Ruiz Pérez, la “proliferación de parnasos cambiantes, nacionales y cercanos al poeta”, que se añade al gusto epistolar, el refuerzo de la conciencia histórica, el empuje de la imprenta, la influencia de los mecenas y, muy en relación con el asunto que nos concierne ahora, una invocación del presente y los poetas contemporáneos (*La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 37-39, 272-276; la cita es de la p. 38).

acaba profiriendo una nueva generalización. Aquella reivindicación del papel de la inspiración por parte del *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carballo surte sus efectos, impulsados por la labor de grandes figuras como Cervantes. Su conciencia del oficio de escritor y la revolución que en dicho ámbito significa también Lope de Vega, contagia a los poetas de la primera mitad del siglo XVII. La separación entre la voz poética y el protagonista de la historia, así como la vuelta a un cierto idealismo protegido en el *Romancero nuevo*, corren parejas del abandono progresivo del sentido unitario del *canzoniere*. Todo esto lo resume Ignacio García Aguilar en términos muy semejantes a los empleados por Pedro Ruiz Pérez en su reciente panorama sobre *El siglo del arte nuevo*:

aflora un interés por la apertura del Parnaso poético, que está en relación con la mayor autonomía de los poemas con respecto a una estructura que preconditionaba su *inventio* y su *elocutio*. Este proceso discurre en paralelo al del abandono de las *auctoritates* modélicas por parte de los poetas, quienes apuestan decididamente por una mayor libertad creativa que tiene en los volúmenes varios un cauce perfecto en el que recopilar la heterogeneidad de sus versos, toda vez que era usada ya con una laxitud externa la preceptiva vinculación entre *res* y *verba*, y se había roto el equilibrio entre *docere* y *delectare*.¹⁶²

Se trata de una sucesión de factores alimentada por el éxito de Martín Nucio en el quinientos. La consagración de ese modelo y la de los nombres que formaban parte de sus sucesivas ediciones alimenta el deseo del éxito en los nuevos escritores. Más de una decena de impresiones de

¹⁶² Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., p. 267; Pedro Ruiz Pérez, “El cambio en la poesía (1605-1630)”, en *Historia de la literatura española*, ed. cit., pp. 219-245 y *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, ed. cit., pp. 45-73.

las *Rimas* de Lope avalan el reconocimiento popular de un público preparado para ensalzar a los creadores venideros. La superación del ideal petrarquista supone la puesta del acento en el estilo y la reelaboración de la tradición, dejando en un segundo plano la importancia de la vivencia. De todo ello es representación un título como el de las *Poesías varias* que, por otra parte, hay que incardinar en una larga tradición italiana de la que sigue tomándose ejemplo después de las *Rimae sparse*, integrada por innumerables ejemplos, a l que seguiremos aludiendo a lo largo de esta tesis doctoral.

1.3. Aprobación

La “Aprobación del doctor don Antonio de Segovia, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza” comienza, como es habitual, con una fórmula del censor: “De Orden del señor doctor don Diego Jerónimo Sala, canónigo de la Santa Metropolitana Iglesia de la Seo de Zaragoza, y vicario general de su arzobispado [...]”. Las *Poesías varias* de José Navarro carecen en las ediciones revisadas de aprobación civil. Su ausencia no nos priva de acrecentar los elogios de páginas posteriores por parte de Jorge Laborda hacia el poeta: tampoco la aprobación religiosa se sale de los cánones mínimos estipulados. Se trata de una aprobación anodina, que carece del valor que podría otorgarle, por ejemplo, una firma atractiva, aunque bien puede ponerse en relación con otros libros destacados.

El vicario general del Obispado, Antonio de Segovia, es el encargado de expedir la aprobación eclesiástica, obligatoria en la Corona

de Aragón y anterior a la concesión de la licencia civil.¹⁶³ Antonio de Segovia ostentó el cargo de rector de la Universidad de Zaragoza dos años después de la publicación de las *Poesías varias*, en 1656. Ascendería también a arcediano mayor de santa María en la iglesia del Pilar, título que ganó por oposición en octubre de 1672. Murió en marzo de 1691.¹⁶⁴

Otras aprobaciones de Diego Jerónimo Sala fueron las del *Genio de la historia*, de Jerónimo de San José. Publicado en febrero de 1651, viene firmado por el entonces vicario del arzobispo Juan Cebrián, Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz, caterático de Artes en la Universidad de Zaragoza y cura de la iglesia de San Gil. En 1653, el mismo vicario encarga a Jerónimo García, del convento de Santa Engracia, la aprobación para una reedición de *Práctica y ejercicio espiritual de una sierva de Dios*, debida a la pluma de Gregorio XII (Zaragoza, Juan de Ibar, 1654). Más adelante, en 1661, encarga la de la *Idea de la prudencia, alivio contra la fortuna*, una colección de sentencias de Séneca compiladas y comentadas por Tomás Francés de Urrutigoyti (Zaragoza, Juan de Ibar, 1661), sobre el que volveremos, ya que fue destinatario de un poema de José Navarro (LVII).

Aunque, sin duda, más destacado parece su encargo a Baltasar Gracián de la aprobación del *Entretenimiento de las musas*, de Francisco de la Torre, o su propia licencia para la publicación de parte de la obra del jesuita: la primera parte de *El Criticón* (Zaragoza, Juan Nogués,

¹⁶³ Sobre las condiciones generales de una aprobación, véase José Simón Díaz, *op.cit.*, p. 99; sobre sus peculiaridades, Jaime Moll, “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), p. 54.

¹⁶⁴ Inocencio de Camón y Tramullas, *Memorias literarias de Zaragoza. Parte primera*, Zaragoza, Francisco Moreno, 1768, pp. 20 y 60.

1651), la segunda (Huesca, Juan Nogués, 1653) *El comulgatorio* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1655).

La palabra “Aprobación”, que siempre encabeza este tipo de textos, aparece seguida del nombre del censor, “el doctor don Antonio de Segovia, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza”, a quien se lo encargaría el vicario general del obispado, don Diego Jerónimo Sala. Su nombre aparece precedido de una fórmula fija: “De orden del señor Doctor [...]”.

A continuación, la censura propiamente dicha señala que desde la perspectiva religiosa el libro no presenta inconveniente alguno para su publicación. Es breve y enjuicia positivamente la obra desde el punto de vista moral: “no hallando en él cosa que disuene a la entereza de la religión, ni pureza de las costumbres, se puede dar a la imprenta, se puede dar a la estampa con la licencia que pide”. Aunque empezaba a ser frecuente, no hallamos aquí mención alguna al respecto de la retórica o del decoro, en una acumulación de tópicos aperturales que llegaron a convertir poco a poco el texto legal en auténticos discursos encomiásticos.¹⁶⁵

Finalmente aparece otra fórmula frecuente: “Así lo siento, salvo, etc.”, y se firma el 27 de febrero de 1654, un día antes que la licencia, que aparece en el reverso de la página.

¹⁶⁵ Sobre la progresiva hipertrofia de las aprobaciones, véase, Alain Bègue, “De leyes y poetas. La poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)”, *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, M^a Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 91-107.

1.4. Licencia

La licencia religiosa aparece a continuación de la aprobación del censor. El vicario, Diego Jerónimo Sala, firma “D. Sala. V. G. y Off.” y refrenda el texto precedente un día más tarde: otorga el 28 de febrero de 1654 su visto bueno con la fórmula “Imprimatur. / Exea Assessor”. Es habitual la reducción de líneas dedicadas a las licencias de carácter religioso.

1.5. Erratas

En oposición a la brillantez que caracteriza buena parte de los libros del Renacimiento, el libro corriente del siglo XVII, amén de la escasa calidad del papel y de sus tintas, de la poca resistencia de sus tapas y del desgaste de algunos de los tipos, reutilizados hasta la saciedad, se caracteriza por la abundancia de erratas. Frente a quienes creen que no suelen hacerse correcciones de pruebas, lo cual aligera el proceso y reduce gastos, otros señalan la frecuente presencia de una fe de erratas que, aunque de carácter posterior, salvaguarda el medio.

De algún modo, la insistencia del corrector empleado (o explotado) en la imprenta tenía su efecto también una vez terminado el interior, por lo que las últimas pruebas, sin posibilidad de corrección, tenían como consecuencia la inclusión de los errores en los preliminares. En muchas ocasiones, como ha señalado Trevor J. Dadson, se justificaban las erratas por la ausencia del autor. No hay que olvidar que

más que un deseo de pureza textual, responde sobre todo a un control gubernativo.¹⁶⁶

Comparten página, en este caso, con la licencia. Aparecen doce erratas, que no incluyen el equívoco en el encabezamiento de varios pliegos en los que, por “Poesías varias” se da “Peosías varias” (pp. 166, 188, 200, 212, 218, 234) ni otros errores puntuales de paginación donde los tipos aparecen desordenados (figura 22 en la página que debiera ser 24; p. 331 en la p. 133; p. 195 en la p. 185; p. 114 en la p. 214; p. 235 en la p. 251). Se trata, en su mayoría, de errores ortotipográficos, que indican el olvido de una “-s” plural, de una “d-” inicial, o un cambio de género entre otros ejemplos (serán transcritos en la futura edición del texto).

Sin embargo, algunas de ellas son más relevantes, puesto que cambian completamente el sentido: en la página 158, línea 20, “donde dice *muere* lee *mueve*” una alternancia de letras más comprensible que esta: “donde dice *Esperanza* lee *venganza*”, para la página 160, línea 15. Estos y otros errores van precedidos del marbete “erratas”, escrito con letra mayúscula, y separados de la citada licencia por un sencillo friso de

¹⁶⁶ Jaime Moll, “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), pp. 49-107. En la época, Alonso Víctor de Paredes refleja todo el proceso en la *Institución y origen del arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores* (véase la edición a cargo de Jaime Moll, Madrid, El Crotalón, 1984). Trevor J. Dadson ha hablado de la errata como “parte fundamental e inevitable del libro impreso en el Siglo de Oro”, así como de la ausencia del autor en el proceso en “La corrección de pruebas (y un libro de poesía)”, *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 109, 117. Recientemente, Víctor Infantes escribía un artículo descriptivo del que es para él el primer tratado autónomo sobre las características técnicas y profesionales del arte de imprimir, “Las imágenes de la textualidad tipográfica. Brevete sobre el *Format-Büchlein* (Graz, 1670-1677)”, en el estreno de una nueva revista de emblemática y cultura, *Imago*, 1 (2009), pp. 37-43. La necesidad del corrector es expuesta por José Manuel Lucía Megías en el catálogo de la exposición *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Ollero y Ramos, 2005, pp. 103-109.

flores cuyas piezas difieren de las de la portada, y son de mucho menor tamaño.

1.6. Dedicatoria

Los impresos se acompañaban del nombre de nobles a quienes decía dirigirse el libro en cuestión. Con su presencia en las páginas no sólo se protege el volumen y se salvaguarda de los posibles errores que quisieran achacársele, sino que el firmante podía granjearse así algún tipo de beneficio. La predisposición del lector ante tal dedicatoria dependía, por tanto, de la consideración que del personaje se tuviera. No puede olvidarse, además, que son las peculiares condiciones socio-económicas del escritor aurosecular, que solía estar al servicio de algún noble, las que le hacen extraña la ausencia de dedicatario, el tercer miembro (junto con autor y obra) del proceso de transmisión del libro.¹⁶⁷

Como suele suceder, es el propio autor, José Navarro, quien le brinda su obra al destinatario. A pesar de que lo más frecuente es que los datos de carácter biográfico y genealógico se diseminen a lo largo del

¹⁶⁷ Mónica Güell, "Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder", *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, ed. cit., pp. 19-20; Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., pp. 160 ss. En Aragón, Antonio Pérez Lasheras vinculó la competencia nobiliaria de índole cultural con este aspecto: "En cuanto a las academias, hay que tener en cuenta la rivalidad existente entre la nobleza autóctona y la llamada "extranjera", es decir, foránea o de otros reinos españoles. Esta rivalidad trajo consigo una competencia en rodearse de los mejores artistas, lo que se reflejó en un claro ejercicio de mecenazgo: dedicatorias de libros con la consiguiente ayuda a la edición, academias literarias, colaboración en las conmemoraciones festivas, etcétera." ("Las corrientes poéticas en tiempos de los Argensola y la poesía aragonesa", art. cit., pp. 178).

texto,¹⁶⁸ sólo el encabezamiento de la dedicatoria alberga la información nobiliaria del personaje: “Al / excelentísimo / señor don Jaime Fernández de Híjar, Silva, Pinos, / y Cabrera, duque y señor de Híjar, marqués / de Alenquer, y conde de Belchite, Gen- / tilhombre de la Cámara de su / Majestad, etc”.

Los Fernández de Híjar eran descendientes de Jaime I. Los doce primeros titulares del Ducado de Híjar ostentaron conjuntamente el de duques de Aliaga. En años recientes se ha estudiado su señorío desde diversas perspectivas, fundamentalmente la Historia y la Historia del Arte, gracias a las cuales es posible identificar la persona de Jaime Fernández de Híjar, su familia y su posición socio-política. El antropónimo responde a la versión abreviada de Jaime Francisco Víctor Fernández Sarmiento de Silva Villandrado de la Cerda y Pinós, VI duque de Híjar desde 1642.

Nació entre 1624 y 1625, y era hijo del famoso conspirador don Rodrigo Sarmiento de Silva Villandrando y de la Cerda (VIII conde de Salinas y de Ribadeo, II marqués de Alenquer, duque consorte y señor de Híjar, de Lécera y de Aliaga, conde de Belchite y de Vallfogona, vizconde de Illa, Canet, Añén, Ebol y Alquerforadat, gentilhombre de Cámara de Felipe IV, Comendador de Coruche y Soure en la orden de Cristo) y de doña Isabel Margarita, V duquesa de Híjar. La prisión devenida de la sentencia condenatoria del progenitor no afectó a su porvenir. La personalidad del padre ha sido destacada históricamente por su detención en 1640. Se le acusaba por supuesta participación en la sublevación catalana contra la Corona de Aragón. Aunque murió en

¹⁶⁸ José Simón Díaz, *op. cit.*, p. 97.

prisión, nunca se demostraron los cargos que se le imputaban. Pudieron tener que ver sus desavenencias con el conde duque de Olivares.¹⁶⁹

Ostentó los títulos de “IX conde de Salinas, Ribadeo, Belchite, Aliaga, Volfogona y Guimerá, vizconde de Illa, Canet, Añén, Ebol y Alquerforadat, señor de Melani, la Portellá, Peramola, Zurita y Rocafort, Gran Camarlengo de Aragón, Virrey y Capitán General de aquella Corona, Alcayde de Vitoria y Miranda de Ebro, gentilhombre de Cámara y Capitán de una de las Compañías de los Guardas del Castillo”. A su legado nobiliario se suman numerosos reconocimientos regios: la llave de gentilhombre y la dignidad de gran camarlengo de la Corona de Aragón fue antes conferida a los condes de Sástago y otorgada por Felipe IV, a quien acompañó en ocasiones puntuales, así como a sus descendientes: desempeñó el cargo de menino del príncipe Baltasar Carlos hasta 1642 y, más tarde escoltó a Carlos II en la entrada pública del rey en Zaragoza en 1677, en la jura de los Fueros y la apertura de las Cortes. Fue Virrey y Capitán General de Aragón (1681-1692) y protector de la Congregación de los Agustinos Recoletos.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Los datos nobiliarios y biográficos del Duque de Híjar han sido extraídos de la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, *Enciclopedia temática de Aragón* y de María José Casaus Ballester, “Noticias de las casas de Silva e Híjar según un documento del siglo XVIII”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 10 (2004), pp. 330-360 y “El señorío, luego ducado de Híjar, trayectoria familiar y acumulación de títulos nobiliarios”, *Jornadas sobre el Señorío-Ducado de Híjar. Siete siglos de historia nobiliaria española*, María José Casaus Ballester (coord.), Híjar (Teruel), Centro de Estudios Bajo Martín, 2007, pp. 159-186. Han aparecido después otros trabajos sobre el Ducado de Híjar que retoman las mismas fuentes: Demelsa Ortiz Cruz, “El señorío, luego ducado de Híjar”, *Cuadernos del Ducado de Híjar*, 1 (2008), pp. 13-130. Sobre la conspiración y las consecuencias de la acción del padre sobre nuestro personaje, Ramón Ezquerro Abadía, *La conspiración del duque de Híjar (1648)*, Madrid, Imprenta y encuadernación M. Borondo, 1934, pp. 118, 152-159, 296.

¹⁷⁰ Ramón Ezquerro Abadía, *La conspiración del duque de Híjar (1648)*, Madrid, Imprenta y encuadernación M. Borondo, 1934, pp. 154.

Respecto a su agitada vida sentimental, contrajo matrimonio en primeras nupcias con doña Ana Henríquez de Almansa, hija de Juan VII (marqués de Alcañices y Oropesa, conde de Almansa) y Ana Henríquez de la Cueva (hermana del VIII duque de Alburquerque, don Francisco, y del IX, don Melchor). Aunque parece ser que tuvieron hijos, todos murieron durante la infancia. Un segundo matrimonio con Mariana Pignatelli de Aragón trató de compensar dicha falta. Era hija de Héctor Pinatelo (VI duque de Monteleón, Príncipe de Noya, marqués de Cerchiana y conde de Burrel, de Sant-Angel y de Caronia) y Juana de Aragón y Cortés (V duquesa de Terranova, marquesa del Valle de Guajaca y de la Favara, Princesa de Castel-Beltrán y condesa de Burgheto). De esa unión nació la VI duquesa de Híjar, Juana Petronila.¹⁷¹ Finalmente, Jaime Fernández de Híjar volvió a casarse por tercera vez con Teresa Pimentel, viuda del VII duque de Monteleón, su cuñado, e hija del XI conde de Benavente. Con ella tuvo también otro hijo, Francisco, conde de Ribadeo y de Belchite.

Otros autores le rendían pleitesía, y no exclusivamente poetas: María de Zayas Sotomayor, por ejemplo, también autora de versos, le dedica en 1647 la segunda parte de su *Sarao y entretenimiento honesto* (de sus *Novelas amorosas y ejemplares*, Zaragoza, Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1638). Buscando también su mecenazgo le dedicó Enrique Suarez de Mendoza y Figueroa la segunda edición de su *Eustoquio y Clorilene* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1665). Por su parte, Juan

¹⁷¹ Ella se casó el 5 de diciembre de 1688 con don Fadrique de Silva, III marqués de Orani, que falleció en julio de 1700. Contrajo segundas nupcias con don Fernando Pinatelo, hijo del I Príncipe de Montecorvino. Ostentó el título desde 1669 hasta 1710 (ibídem).

de Moncayo elogió también a una de sus esposas en el *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes*.

En su dedicatoria, José Navarro firma como “su menor criado de V. Excel.”, lo cual abre un frente más en la investigación de su biografía, aunque no signifique necesariamente que trabajara para él; puede ser una mera muestra de servicialidad. Señala que se postra, en primer lugar, “A los pies de V. Exc. (Excelentísimo Señor)”, una de las primeras muestras de *humilitas*, la fórmula más frecuente para la *captatio benevolentiae*, a las que se sumarán otras en boca del prologuista. “A los pies de V. Exc. (Excelentísimo Señor)”, prosigue, “arrojo este libro [...]. A luz sale, y a la sombra de V. Excel.”. No se trata sólo de la grandeza nobiliaria que se le atribuye a Jaime de Híjar.

Considerado el destinatario persona cultivada, adquiere nuevos matices el concepto de luz y de sombra que tanto juego dará en el prólogo. Esa “luz” a la que sale la obra, con la que puede ser iluminada, “solicita la de los estudiosos”, como dice Jorge Laborda en el texto preliminar que estudiaremos seguidamente. Alberto Porqueras señalaba cómo una de las propiedades de las dedicatorias áureas era su contagio del género del prólogo que, en este caso, a pesar de la brevedad, influye en otro sentido. Es igualmente un texto en prosa, pero nos interesa que esa interrelación se convierte en una convergencia de imágenes y motivos. No olvidemos que la atracción del oyente, como decía Luis Vives, “va delante de la acción misma, pero unido a la acción, como el vestíbulo a las casas, aunque unos sean diferentes de los otros”.¹⁷²

Dejando a un lado el de la luz, al que volveremos enseguida, esos temas comunes recorren, como en el texto “al que leyere” de Jorge

¹⁷² Juan Luis Vives, *El arte retórica*, Emilio Hidalgo (prol.), Ana Isabel Camacho (ed. y trad.), Barcelona, Anthropos, 1998, p. 209.

Laborda, todo el proceso de publicación del libro. Bajo la protección del de Híjar quieren presentarse las *Poesías varias*. “Al amparo que se le asiste”, debido a su nombre y su persona, por lo tanto, se habrán de producir las reacciones favorables y el “aplauzo” de los lectores. Toda la “cautela” con que el reticente poeta publica la obra se torna agasajo a Jaime Fernández de Híjar, como corresponde a este tipo de fragmentos. Se trata de otro de los tópicos más comunes, que ridiculizaron en la época autores como el madrileño Juan de Caramuel. Este publicó en Lyon, en 1664, un discurso titulado *Sintagma de Arte Typographica* como apéndice de una obra de teología moral, algunas de cuyas partes habían sido publicadas previamente. Cuando en su artículo octavo se refiere a dedicatoria, prólogo e índice, señala lo siguiente:

A reyes y príncipes se les dedican los libros para que los defiendan de la envidia. Eso es lo que todos dicen en la dedicatoria. Pero, ¿qué rey, pregunto, preparó una expedición militar, qué príncipe empuñó la espada para proteger un libro que le había sido dedicado? ¿Qué envidioso contuvo nunca su ira y se abstuvo de murmurar por el hecho de que el libro hubiese surgido a la sombra de un gran príncipe? Ciertamente, si un libro es bueno, aunque no esté dedicado, será bueno; y si es malo, aunque esté dedicado a Julia César, terror del mundo, o a Tito, delicia del género humano, seguirá siendo malo.¹⁷³

En cuanto a esas críticas que podrían suscitarse con motivo de las envidias, se complementan con otro tipo de ataques relacionados. Se alude a la censura y a la falsedad de la misma; metafóricamente, “teatro de la común censura”. Dicho sintagma nominal puede indicar que ya se percibían los problemas que irán agudizándose a medida que avanza el

¹⁷³ Juan Caramuel y Lobkowitz, “*Sintagma de arte typographica*”, Pablo Andrés Escapa (ed.), en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, p. 275.

siglo; los permisos son de valor cada vez más relativo, aunque de presencia indispensable.

1.7. “Al que leyere / de Jorge La Borda, amigo grande del autor”

A pesar de lo habitual en otros títulos contemporáneos, los poemas brillan por su ausencia para honrar al autor con motivo de la publicación de su libro, como ocurre con *El Quijote* o con muchas de las obras de Baltasar Gracián. Acaso la presunción de Cervantes, que se sentía perfectamente capacitado para presentarse a sí mismo, viene sustituida por algunas de las alabanzas de Jorge Laborda en la prosa que firma al comienzo de la obra. No hay versos laudatorios en las páginas iniciales, pero se sigue la costumbre de incluir en sus paratextos algún tipo de composición encomiástica para acompañar, junto con el destinatario, al autor y a la obra.

El último de los textos preliminares que aparece en las *Poesías varias* de José Navarro funciona a modo de prólogo, o lo que es lo mismo, en palabras de Alberto Porqueras Mayo, como “el telón que nos recuerde que asistimos a un espectáculo intelectual, a un juego creado por nuestras mentes, a algo voluntariamente alejado de la vida (aunque esta sea *representada* después)”. Preparación del camino, anuncio y enlace con este, como decía Aristóteles, “el exordio es el comienzo del

discurso, o sea, lo que en la poesía es el prólogo y en la música de flautas, el preludio”.¹⁷⁴

Es un ejemplo preclaro de la correcta consideración de este como todo un género literario, que retiene en sus manifestaciones áureas, según han estudiado algunos críticos, la esencia de las presentaciones o introitos teatrales clásicos y los exordios de la oratoria grecolatina: principalmente su función introductiva y la implícita *captatio benevolentiae* a la que se refieren Aristóteles y Cicerón. El criterio presentativo, al que solían responder los prólogos del Siglo de Oro, se verifica en este exordio de Jorge Laborda que, muy adecuadamente, cumpliendo otro tópico frecuente de la época, titula sus palabras “Al que leyere”, expresando con claridad el destinatario. Resulta interesante la plasmación de esa acción en subjuntivo, de la posibilidad de un receptor no necesariamente identificado. “Lector” o “Al lector” eran sintagmas que, especialmente en el siglo XVII, encabezan multitud de introitos. Por ejemplo, las homónimas *Poesías* de Alberto Díez y Foncalda llevan unos versos, escritos por el propio autor, titulados “A quien leyere” (Zaragoza, Juan de Ybar, 1653). Se interpela a una clase de consumidor específicamente lírico, cuya tipología se va perfilando a medida que se suman los párrafos.¹⁷⁵

Aunque se dirige, pues, al lector, no hay rastro de apelaciones directas ni de segunda persona en el discurso; todas las reflexiones que

¹⁷⁴ Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, CSIC, Madrid, 1967, p. 8; Aristóteles, *Retórica*, Quintín Racionero (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1990, pp. 558 ss.

¹⁷⁵ Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957, pp. 21-32, 95, 61 y 140 (sobre los preámbulos “al lector”) y *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, *op. cit.*, pp. 8-10, 21. El lector-consumidor en relación con los códigos de recepción de la poesía en el siglo XVII es definido por Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., pp. 183-186.

allí se emplean remiten a la tercera persona, ya sea del singular o del plural. Él toma la palabra en nombre del poeta sin dejar de plasmar tópicos tan antiguos dentro del género de los prólogos como el de la escritura por mandato o ruego, en pro de la humildad del autor: en este caso, José Navarro da su obra a las prensas a petición de algunos de sus amigos, entre los que con seguridad se encuentra Jorge Laborda, aunque no se incluyan sus nombres. Ese rasgo enriquece literariamente el exordio, si bien es cierto que constituye uno de los fingimientos más recurrentes en este tipo de textos, con ilustres ejemplos como el de *La Filomena*, de Lope de Vega.¹⁷⁶

Este rasgo nos lleva a considerar, antes de analizar el contenido propiamente dicho, quién es Jorge Laborda, puesto que el autor del exordio es un ingrediente no poco importante a la hora de estudiar la concepción del libro. A pesar de los tópicos aglutinados, especialmente la lógica alabanza del poeta, revela también algunos detalles que de otro modo podrían pasar desapercibidos. Amén de “amigo grande del autor”, se trata de un escritor con cierta consideración en la época, autor de sendos vejámenes que, conservados entre unos papeles de Francisco de la Torre se guardan hoy en la biblioteca del museo de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, en los que se alude también a José Navarro, como hemos apuntado al tratar de su fortuna crítica. Con ellos corroboramos su pertenencia a una academia, al menos, puesto que hemos podido leer el

¹⁷⁶ Así lo señala Aurora Egido, que precisa cómo es Tore Janson quien expone la oposición entre escritores paganos y cristianos mediante dicho matiz: el ruego o dedicatoria que caracteriza a los primeros frente al mandato (Tore Janson, *Latin prose prefaces: studies in literary conventions*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1964, pp. 118-121, *apud* Aurora Egido, “Los prólogos teresianos y la «santa ignorancia»”, *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984, vol. II, pp. 586-587).

“Vejamen que dio Jorge la Borda en la Academia que se celebraba en casa del señor conde de Lemos”.¹⁷⁷

De poca información más disponemos a día de hoy, si bien podemos precisar que perteneció a un linaje de infanzones de origen navarro que se afincó en Zaragoza en el siglo XVII. Lo habitual en los prólogos áureos, al tratarse de autores noveles especialmente, era la encomendación a personalidades conocidas y respetadas, con suficiente potestad canonizadora, como ocurre con las dedicatorias. En aquellas prima el rango social, la nobleza y el poder, mientras que ahora es el factor literario la medida precisa, además de los lazos afectivos.¹⁷⁸

Las palabras de Jorge Laborda constituyen lo que Alberto Porqueras denomina un “prólogo ajeno”, paráfrasis del “alógrafo” de Gérard Genette, sencillamente por tratarse de un autor diferente al de la obra. El carácter laudatorio no está motivado por la desaparición de José Navarro en el momento de la publicación de sus *Poesías varias*, causa que solía desencadenar esa clase de preliminares. Pragmáticamente, se apela al lector ideal y se sanciona al ignorante: ensalzando la obra y su proceso de producción pretende no dejar lugar a dudas en cuanto a la calidad del texto. Por todo ello, se coloca en los límites en la realidad, la ficción y una serie de convenciones que pasamos a detallar.¹⁷⁹

Es un prólogo presentativo, del autor y de la obra, y preceptivo a la vez, puesto que no deja de citar sentencias de la retórica clásica en

¹⁷⁷ Debemos el conocimiento y localización de sus vejámenes al doctor José Enrique Laplana, de la Universidad de Zaragoza.

¹⁷⁸ Cfr. *Gran Enciclopedia aragonesa*, s.v. “Laborda”. Debemos el conocimiento de sus vejámenes al doctor José Enrique Laplana, de la Universidad de Zaragoza.

¹⁷⁹ Resume las peculiaridades de este tipo de prólogos Alberto Porqueras en su libro *El prólogo como género literario*, ed. cit., pp. 112-113. Sobre el valor pragmático, vid. Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., pp. 182-183. Vid. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

latín, teoriza sobre la poesía y su conocimiento, sobre la lectura, y establece correspondencias entre la literatura y las otras artes, más específicamente en relación con la pintura. El discurso se conforma siguiendo los dictámenes de un ejercicio típico de la educación jesuítica, y es el desarrollo de la materia refundiendo ideas de los grandes maestros de la Antigüedad. A pesar de la predilección de la orden por Aristóteles, Quintiliano y Cicerón, a quienes no podemos dejar de prestar atención junto con Hermógenes, hemos de mencionar ininterrumpidamente a Horacio, dada la primacía que se le otorga explícitamente. En ello coincide con el “Prólogo al lector” de la *Lira poética* de Vicente Sánchez.¹⁸⁰

Las pautas del momento prescribían hacer referencia de los autores dichos y de las sentencias tomados de los otros, para ganar así “más honra que en hurtar lo ajeno”, en palabras de Juan de Guzmán, autor de una retórica publicada a finales del siglo XVI, cuyo uso se extiende en las escuelas aún bien entrado el XVII. Si bien muchos como él censuraron la mecanización de unas reglas por parte de los estudiantes, y los excesos teóricos que se imparten frente a la poca práctica de la retórica, se aceptaban algunas concesiones como la de renunciar a cierta originalidad del pensamiento para traer a colación juicios clásicos o contemporáneos, preferentemente indicando su procedencia.¹⁸¹

Como decíamos, este prólogo cumple las características del exordio directo en la retórica clásica: significa el comienzo del discurso y en él el escribiente persigue ganarse la simpatía del público, que el oyente lo escuche de manera inmediata. Tres son los tópicos a la

¹⁸⁰ Vicente Sánchez, *Lira poética*, ed. cit., vol. I, pp. 31-36.

¹⁸¹ Juan de Guzmán, *Primera parte de la rhetorica (Alcalá de Henares, 1589)*, Blanca Perinián (ed.), Pisa, Giardini editori e stampatori, 1993, vol. II, p. 265.

española que, siguiendo a Curtius, Alberto Porqueras encuentra principales en el Siglo de Oro: personas doctas que han animado al lector, el dinero que ha costado el ejemplar y el desprendimiento denominado “sacar a”. El primero y el último aparecen en el pasaje que nos ocupa, como pasamos a detallar.¹⁸²

Por una parte, se manifiestan los temores y modestia de José Navarro por la publicación de su primera obra, vencidos gracias a “sus aficionados” (por lo cual se deduce que su obra cuenta con admiradores), a “sus amigos” y a los jurados académicos que han premiado su talento. Pese a que no se hace hincapié en el aspecto comercial, sí permanece esa consideración del requerimiento de la publicación por parte de otros. Es un recuerdo de aquella primacía del *otium* saciado con la escritura poética, frente a la consideración como *negotium* que poco a poco va creciendo. A falta de menciones al comprador y al precio del libro (aunque, como veremos, no son pocas las imágenes comerciales que surgen a lo largo de la obra, no muy frecuentes en la época), son incesantes las alusiones a la “salida” o aparición de libro, a la separación de los poemas del autor, que los ofrece esperando “la luz” de los estudiosos. Dejan de ser solamente suyos para pertenecer a quienes quieran o sepan entenderlos, alegando un falso recato también ridiculizado en los tratados de la época:

En cuanto a los prólogos, ya estén escritos por el autor o por el impresor, leo cierto pensamiento común que, expresado con distintas palabras

¹⁸² Alberto Porqueras (ibídem), pp. 114-15 sobre el tipo de prólogo y pp. 143-145 acerca de los tópicos. El primero de ellos relacionado con consideraciones sociológicas y ejemplos lo trata Ignacio García Aguilar, *op. cit.*, pp. 98-99. Sobre el exordio directo, *Retórica a Herenio*, Salvador Núñez (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1997, pp. 75 ss., y pp. 182-183, donde se expresan los modos de elogiar a la persona que se describe.

o en distintas lenguas, se impone a todos los demás: “el autor había escrito este libro para sí mismo, por guardar memoria, no con la intención de publicarlo [...]. Hombres de autoridad le habían pedido que lo publicara. El autor no quiso parecer desobediente, etc.” ¿A qué tanta palabrería? O evítese el prólogo o sirva para admitir la información que el cándido lector debe saber a fin de leer sin dificultad todo el libro.¹⁸³

Dando un paso más allá de la tradición española de los siglos XVI y XVII, aunque sin perderla de vista, y siguiendo a Lausberg, la realización es la del proemio, la más corriente en este tipo de textos. Se aprecian fórmulas proemiales, fieles a la vieja terminología retórica, como el *attentum parare*, el *docilem parare* y la *captatio benevolentiae*, esta última especialmente pretendida en poesía. Como tránsito hacia el comienzo del discurso, ya la *Retórica a Herenio* ponía el acento sobre el logro de la atención del oyente o juez. Analicemos como operan los tres objetivos en el texto.¹⁸⁴

En primer lugar, las fórmulas del *iudicem attentum parare* pretenden apelar a la curiosidad del público, motivar su escucha. Tal y como señala Lausberg, Jorge Laborda trata de convencer al lector de la extraordinaria importancia de los textos que siguen: “es digno de toda estimación y aplauso, y de conseguir lo que pretenden todos”. Lo que todos pretenden es la fama, el reconocimiento como escritores y la valoración como artistas de la que habla el prologuista justo antes de afirmar esas palabras con rotundidad. Sobre todo, a lo que aspiran, es al encomio y la eternidad de sus versos, elementos ambos con los que concluye: elevarse hasta el lugar de Apolo y granjearse con su favor un

¹⁸³ Juan Caramuel y Lobkowitz, ed. cit., pp. 275-277.

¹⁸⁴ *Retórica a Herenio*, ed. cit., pp. 72-73 (I, 3, 4). Una síntesis de toda la tradición retórica al respecto aparece en Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ed. cit., vol. I, pp. 240 ss.

lugar en la memoria de los hombres. Allí, como en el resto del prólogo, “ardientes luces”, las mejores para ser observado en todo su esplendor, haciéndose eco de la “Carta del dios Apolo” (XXI b) con la que pone fin al “Vejamen que dio en la academia del excelentísimo señor conde de Lemos” (XXI). Aspirando al Parnaso desarrollan una *devotio* pagana al dios de los poetas, elaborando textos apolíneos y representando una suerte de cielo en la tierra a través de los vejámenes y otros opúsculos de Academia. Parejo al atrevimiento que el autor muestra, al valor con el que publica sus obras, corre el premio de la inmortalidad.¹⁸⁵

Él conoce de antemano la obra del autor, cumpliendo la tónica general por la que el introito se escribe con posterioridad al texto que precede, pocas veces contradicha.¹⁸⁶ Por otra parte, de aquella insistencia de los amigos de José Navarro con el fin de que publicara sus obras parece colegirse el valor de las mismas: ha de prestárseles atención puesto que muchos han sido antes los que se han interesado, emulando una suerte de argumento de autoridad, que configura en este caso un supuesto amplio grupo. Es recurrente el tópico de la exitosa acogida de los poemas previa a su impresión, pero también lo es la modestia que se desprende de la cerrazón del poeta, de su contención primera, mediante la que se enfatiza su *humilitas*.

Otro de los lugares comunes que articula el fragmento es el del *docilem parare*, cuyo predominio resulta muy interesante, y que apela a

¹⁸⁵ Sobre el parnasianismo, *vid.* la introducción de José Enrique Laplana a su edición de la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*, *op. cit.*, pp. C-CI y Aurora Egido, “Góngora y la batalla de las Musas”, en *Góngora hoy I-II-III: Actas de los Foros de Debate Góngora Hoy celebrados en la Diputación de Córdoba*, Joaquín Roses Lozano (ed.), Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 95-126. La cita es de en Heinrich Lausberg, *op. cit.*, §270.

¹⁸⁶ Santa Teresa es un honroso ejemplo, puesto que lo hizo explícitamente en el prólogo a las *Moradas*, tal y como estudia Aurora Egido, “Los prólogos teresianos y la «santa ignorancia»”, *art. cit.*, pp. 584-585.

la inteligencia del lector. La presunción de ignorancia a quienes no entienden los poemas de Navarro y, por extenso, la poesía toda, remueve la conciencia y el orgullo del público. Íntimamente ligado con el *attentum parare*, si el receptor no siente deleite con la lectura de los textos, se debe entonces a sus propias carencias, a su falta de formación. Finalmente, el *benevolum parare* o *captatio benevolentiae*, el logro del favor del oyente, puede funcionar mediante cuatro fórmulas: *ab nostra persona*, *ab adversariorum persona*, *ab iudicum (auditorium) persona* y *a causa*, es decir, hablando de uno mismo, de sus adversarios, de los oyentes o del hecho mismo. De cada una de esas cuatro maneras encontramos ejemplos en el texto de Jorge Laborda.¹⁸⁷

Ab nostra persona es su expresión de capacidad para escribir el prólogo, a pesar de las dificultades que ello entraña. Aunque pudiera parecer alejado de la retórica clásica, el elogio del orador a sí mismo por *vir bonus* termina apareciendo indirectamente al afirmar, mientras elogia la obra, que quien la desestime no valora la valentía del poeta, el riesgo que corre al “ofrecer prendas de su ingenio”. Por ello merece una justa respuesta del lector, hombre bondadoso, como la que le solicita el que firma esas líneas. Él es testigo de la verdad y quiere ser promotor del bien común, de la sabiduría compartida. Como dicta la norma, el orador ha de alabar a su cliente, defenderlo como honrado y presentarlo como perseguido injustamente por la poderosa parte contraria, aquella que no reciba con gusto las *Poesías varias*. No obstante, para evitar la sospecha

¹⁸⁷ Aristóteles, *Retórica*, Quintín Racionero (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1990, pp. 558 ss.; Cicerón, *La invención retórica*, Salvador Núñez (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1997, p. 114; *Retórica a Herenio*, ed. cit., pp. 76 ss. Todo ello lo sintetiza Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ed. cit., §§272-278, y se sigue en retóricas muy extendidas en la época como la de Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, en Elena Casas, *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980, cap. XIX, pp. 359-361.

de arrogancia, ha advertido de la dificultad que entrañan sus palabras y, además, confesará que José Navarro se resistía a dar a la imprenta su trabajo, mientras que se ha vuelto sumiso a los que tenían conocimiento del mismo y le han propuesto hacerlo.

La fórmula *ab adversariorum persona*, otro tópico prologal, comparece hacia la mitad del mensaje “al que leyere”. El vituperio de la parte contraria, suscitar la animadversión contra ellos, se significa en este caso unos cuantos improperios: “maldicientes” y “envidiosos”, los que “vierten el maldiciente veneno de la envidia en las doctas fatigas del estudio”. Quienes así reaccionen ante la publicación de la obra de José Navarro no han de contar con la simpatía por parte del público que, se supone, se ve persuadido por la voz que le habla y se convierte en enemigo de los opositores arrogantes e incompetentes: “los que viven desalumbrados de la ciencia, dormitando en las tinieblas de la ignorancia, imaginan a oscuras, discurren a ciegas y, finalmente, increpan sin tiento”. He ahí la prueba inequívoca y personificada de que “no es para todos la censura de la poesía, pues a algunos con mucha presunción de críticos en ella se les pasa por alto sin alcanzarla”. Hay quizás una alusión velada a las polémicas antigongorinas y a los detractores del culteranismo, pero con mayor certeza se deja caer la escasa acogida que la obra de Navarro como poeta tuvo entre los mecenas contemporáneos.

Ab iudicum (auditorium) persona, el elogio del público y su capacidad para juzgar el contenido, vendría expresado en forma negativa si recapitulamos lo dicho hasta el momento. El que no entienda los versos que siguen, sólo puede encontrar como explicación que “le faltan luces”: “lastimoso error es”, dice Laborda, “que no quieran desengañarse muchos de que no es para todos la censura de la Poesía, pues a algunos

con mucha presunción de críticos en ella, se les pasa por alto sin alcanzarla”. Comienza algo contradictoriamente sus líneas revelando que quien no entiende, es porque no quiere entender, recordando aquellas palabras con las que Gracián iniciaba la crisis cuarta de la parte III de *El Criticón*.¹⁸⁸ Ese enfoque negativo del argumento *ab iudicum* entra dentro de la *insinuatio*, de la predisposición favorable que va creando indirectamente el prologuista desde las primeras líneas: debe el lector leer con gusto la obra que sigue, porque, si no, dará muestras de que, en efecto, no es un entendido de la poesía.

La unión de estos recursos nos remite a otro término latino, la fórmula retórica *a causa*, que implica elogiar la causa propia mientras se critica la del contrincante. Así pues, siguiendo principios de la misma, se aportan razones que corroboran los motivos por los que Jorge Laborda escribe ese prólogo. Las virtudes de José Navarro son enumeradas en función de géneros y estilos literarios, una multidisciplinariedad que acentúa el carácter variado que de por sí alberga el libro, “para ser universal en todo”. Comienza por aquello que el público conoce en escasa medida, el acierto cuando escribe teatro. Reseña algunas de las propiedades mejor valoradas del momento: los premios en certámenes y justas, el “duplicado vejamen” (caracterización que plantea problemas a la hora de ubicar ambos textos), la capacidad de repentización y su conceptismo. Casi una página del prólogo se necesita para esbozar sus destrezas.

La consideración de este tipo de textos como un género conlleva una serie de matices como el de su vitalidad y contraste: la existencia de unos precedentes, de un supuesto molde en el que se integra y respecto

¹⁸⁸ Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 1322.

del cual puede ofrecer variantes, “originalidad”.¹⁸⁹ Jorge Laborda manifiesta su conocimiento de la tradición prologal, las dificultades que entraña y su descontento: “Repetido tema es el de los prólogos, y por lo general mal conseguido su intento (y no me admiro) porque son difíciles de reducir maldicientes y envidiosos”. Atacando los defectos de otros prologuistas, se cubre las espaldas el remitente y se granjea la simpatía del lector. Pese a la dificultad que suele entrañar y los errores en los que es frecuente caer, él, como otros, no ha desistido y expone sus aspiraciones mediante la escritura de estas palabras, cuya valentía se acredita con la calidad de la literatura de José Navarro: “mas no se desaniman los aparentes ímpetus de la malicia a las invencibles fuerzas de la virtud. Quisiera persuadir a algunos la estimación que se debe a quien escribe”.

Muchos de los elementos que recrean los tópicos prologales son en ocasiones lugares comunes citados según polianteadas de la época, aunque no sea fácil rastrear el origen y corroborar esa procedencia, puesto que desconocemos las bibliotecas de los implicados. Si el mismo poeta hace uso de un listado reducido de emblemas, tópicos, metáforas y alusiones mitológicas, por qué no iba a hacerlo el autor del prólogo. Afloran muchos de los motivos más corrientes de la literatura áurea, un periodo en el que se ha justificado y estudiado sobradamente el acusado recurso de este tipo de herramientas a la hora de realizar composiciones poéticas o cualquier otro discurso. Es decir, lo más frecuente es que el conocimiento y la imitación de los pasajes clásicos sirvan para hacer gala de una erudición que, habitualmente, procede de materiales secundarios, tan del gusto de la educación jesuítica. Además de dirigir la lectura hacia

¹⁸⁹ *El prólogo como género literario [...]*, ed. cit., pp. 102-103.

su pensamiento, en este converge una cierta visión del mundo (sin olvidar la metáfora del mundo como libro y viceversa). En ese mismo sentido orientaban las polianteas y otros repertorios: “conviene tener en cuenta la concepción de quien elabora esas obras para comprender cómo, además de proporcionar información, aspiran a presentar una forma o visión del mundo y de las disciplinas que estudian”.¹⁹⁰

Se enarbolan, entre otros, dos lemas largamente traídos y llevados, acaso los de mayor proyección en la época: “aut prodesse volunt, aut delectare poetae” y “ut pictura poesis erit”. Este último surge al hilo de un intento de comparar el talento de los “estudiosos” con la luz y, como consecuencia, la poesía como un cuadro impregnado de colores que varían en función de los ojos con los que se lea, de la cultura previa con la que el lector se acerca a ella. Horacio y Gracián, entre muchos otros, se dan cita también en dichas líneas, el primero más explícitamente que el segundo, y parecen ser modelos aprehendidos y asimilados a los que se recurre una y otra vez, orientando la lectura del libro. Horacio, en la *Epistula ad Pisones*, señala que existen dos clases de poesía, semejantes a la pintura: la que no teme la visión del crítico, y se enfrenta a sus ojos a plena luz (así como a la luz de sus ojos), mientras que otra teme ser observada con la claridad del entendido, y prefiere la oscuridad. Se alude con toda certidumbre a la cobardía de no dar el libro a las prensas para que salga a luz (la de los estudiosos y la del mercado), pero

¹⁹⁰ Lo ha estudiado en profundidad Sagrario López Poza, “Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro”, *La Perinola*, 4 (2000), pp. 195 y 207. Ella misma recuerda las palabras de Ormaza, un jesuita que considera que muchos autores del XVII son en realidad “sastres que zurcen cuanto han sisado a los vestidos ajenos” (p. 64). Véanse también las primeras páginas de su artículo “Presentación: Quevedo y la erudición de su tiempo”, *La Perinola*, 7 (2003), pp. 11-17.

acaso hay una mención velada de los excesos a los que llegan ciertas corrientes poéticas de sesgo gongorino a esas alturas del siglo XVII.¹⁹¹

El texto preliminar de Jorge Laborda, “Al que leyere”, alberga los pasos para interpretar el libro en clave alegórica, siendo este, a su vez, una muestra muy representativa de todos los libros publicados y, por extensión, de la buena poesía. Señala el “amigo grande del autor” lo siguiente:

Arduo y difícil se ofrece el primer empeño de cualquiera que emprenda cualquiera empresa, y pocos hay que cuesten más honrados temores que dar un escritor su primera obra a la estampa, y más de las de poesía, por ser tan general la presunción de muchos que no quieren entender que no la entienden.

Inmediatamente se hace notar que conoce bien la creencia popular de que los lugares eruditos hacían “menos mala” cualquier obra a los ojos del lector. Tal y como corresponde a la literatura y a la poesía, el uso del lenguaje se hace con respecto a una tradición cuya cita, por la consolidación de sus nombres, forja el recurso de la *auctoritas*. Enseguida empieza a mencionar a Horacio, con una decantación casi exclusiva por su famosa *Ars poetica* o *Epistula ad Pisones*, algunos de cuyos versos se van diseminando a lo largo del discurso y sirven como bastidor para el mismo, dentro de una corriente en la que fácilmente podemos insertarlo.¹⁹²

¹⁹¹ La poética horaciana constituye probablemente una de las corrientes más extendidas y de mayor pervivencia en nuestra literatura, como se desprende de los estudios de Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna, I. Tópica horaciana. Renacimiento europeo*, Madrid, Cupsa, 1977 y *Formación de la teoría literaria moderna, II. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.

¹⁹² Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., p. 89; Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, § 106; Juan

Esa impronta horaciana de los poetas de la época tiene su particular efecto en el contexto aragonés, y muy especialmente en el círculo de poetas en el que podemos ubicar tanto a Jorge Laborda como a José Navarro. La *devotio* horaciana se suma a muchos más clásicos, y otros no tanto, que sirven como modelo de emulación. “En Horacio buscábamos preceptos”, señalaba Juan Jaime Esporrín en un poema preliminar de las *Rimas* de Juan de Moncayo, una lección bien aprendida en referentes inmediatos de la tierra como los hermanos Argensola. La mención de la fuente original de la que proceden las palabras emuladas, además del ornato, sirve para dotar al discurso de *auctoritas*, como motivos de *inventio* o de *imitatio*.¹⁹³

La selección de estos preceptos por parte de Laborda tendrá mucho que ver con su propia lectura de las *Poesías varias*, debido a uno de los rasgos estudiados por Alberto Porqueras al analizar el género durante el Siglo de Oro: la permeabilidad del prólogo con respecto al libro al que precede.¹⁹⁴

Como seguiremos corroborando y probaremos con el estudio y edición de tres de sus poemas, no faltan en la persona de Navarro ejemplos de la relación entre las artes. El *ut pictura poesis* horaciano articula buena parte del prólogo y quiere simbolizar el sentido de la poesía que presenta. Pero los siglos XVI y XVII ofrecen una

Lorenzo, “Florilegios y *polyantheas* al servicio de los *oficia* retóricos”, *Retórica y educación. La enseñanza del arte retórica a lo largo de la historia*, G. Lopetegui Semperena (ed.), Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher, 2008, pp. 247-268.

¹⁹³ Para el contexto aragonés, véase la edición de las *Rimas* de Juan de Moncayo a cargo de Aurora Egido, p. 19 y *La poesía aragonesa del siglo XVII, op. cit.*, con ejemplos y contraejemplos en pp. 20 (Juan de Moncayo y Juan Jaime Esporrín), 30 (fray Jerónimo de San José), 52 (Gracián), 142, 207 (Bartolomé Leonardo de Argensola), 216 (advertencia de las trampas horacianas de Francisco de Borja), 218 (Matías Ginovés), 224 (incontinencia de Felices de Cáceres).

¹⁹⁴ Alberto Porqueras, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957, pp. 100-102.

interpretación manipulada de la frase, sacada de contexto hasta nuestros días. No faltan los estudios que explican esa desviación de una de las poéticas más citadas de la Historia, que quiso comparar en realidad la manera de disfrutar un cuadro con la de un poema, y que no presentaba el imperativo con el que ha pasado a la posteridad. En esa coyuntura debemos inscribir este texto, muestra del tratamiento de la dualidad “ingenio-arte” que, con mayor libertad que en cualquier otro ámbito literario, se trataba desde el Renacimiento en prólogos y Academias, acaso los dos ámbitos más permeables a las novedades y preocupaciones de la época.¹⁹⁵

Ante la falta de preparación, no se percibirá la música de las nuevas formas métricas, que por entonces parecían cercanas a la prosa: “Non quivis videt inmodulata poemata iudex”, decía Horacio, criticando la fama innecesaria de algunos poetas romanos (“No cualquier juez nota los poemas arrítmicos” (Horacio, *Epistula ad Pisones*, v. 263). Laborda se sirve de esas palabras, cuyo escenario es directamente proporcional al contexto de las *Poesías varias*.¹⁹⁶

Cualquiera no será digno juez de los poemas que siguen; los comentarios negativos no serán válidos, sino que encuentran justificación en la ignorancia. La luz de los “Estudiosos” será la que hará grande el libro. Su calidad es subrayada en repetidas ocasiones y puede deducirse que, si no se aprecia, es porque se carece del bagaje cultural suficiente.

¹⁹⁵ Emilie L. Bergmann, *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, pp. 7 ss., y Antonio García Berrio, *Tópica horaciana. Renacimiento europeo*, op. cit., p. 258, nota 83. La libertad que permite la poesía frente a otros géneros como la oratoria, era una idea ya defendida por Cicerón en *El orador*, Eustaquio Sánchez Salor (ed. y trad.), Madrid, Alianza, 1991, p. 63 (§68).

¹⁹⁶ Horacio, [*Sátiras. Epístolas.*] *Arte poética*, Horacio Silvestre (trad.), Madrid, Cátedra, 1996, v. 263.

Lo mismo que ocurre con el “prólogo” en sí, a cuyo “arte” se refiere también Laborda: práctica difícil, por cuyos errores pide disculpas, pero equiparable también al oficio de la poesía. Luz y sombra hacen su aparición adelantándose al “Retrato de Julia”; claridad y oscuridad que, en términos amorosos, remiten a una idea de belleza antiquísima inmortalizada en época clásica. Ficino y León Hebreo recogen y difunden que la luz es portadora de belleza que, como fuerza ascendente, se opone a la sombra de la materia. El lisboeta desarrolla en el tercero de sus *Diálogos de amor* que del resplandor de Dios surgió el entendimiento universal, pieza esencial de la mística que se completa con la doctrina neoplatónica, según la cual la emanación amorosa, a imagen de su origen divino, también se representa mediante un resplandor luminoso.¹⁹⁷

Recordemos, por otra parte, que la técnica del claroscuro cobra mucha relevancia desde finales del siglo XVI, pero es a lo largo del siglo XVII cuando más se potencia la aproximación a la técnica en España dando lugar al tenebrismo, uno de cuyos modelos principales era Caravaggio. No es que Jorge Laborda vea la poesía de José Navarro como un cuadro de estilo tenebrista ni mucho menos, sino que en sus palabras resuena un asunto de los cenáculos artísticos de la época. Mas no sólo de los entendidos, sino también del pueblo: las fiestas incluían luminarias cuya apoteosis visual podía convertir la noche en día para disfrute onírico de los espectadores.¹⁹⁸

La poesía es cual pintura que, para ser vista, requiere de luz, como se sigue de las reflexiones contemporáneas pero adelanta ya Aristóteles: “el poeta es un imitador como lo es el pintor o cualquier otro autor de

¹⁹⁷ Véase León Hebreo, *Diálogos de amor*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Madrid, Tecnos, 1986, pp. XXXVI-XXXVII, XLIII y 286-291.

¹⁹⁸ Antonio Bonet, *Fiesta, poder y arquitectura*, ed. cit., pp. 23-26.

imágenes”.¹⁹⁹ Está creada igualmente de una mezcla de colores cuyos matices varían según el ojo crítico que los enfoque. Los “Estudiosos”, con su entendimiento, enriquecerán los poemas y prosas que siguen. Esto es, metafóricamente, que se aprovecha según la iluminación con la que se disfrute del cuadro. La imagen del *ingenio* como luz afecta a muchos artistas de la época y se immortaliza en palabras de Gracián, que define la razón o entendimiento y el ingenio como “sol” de iluminación divina en *El Héroe*, mientras que, de forma semejante, dice lo siguiente en la *Agudeza*: “Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos, y cuantos brillan en las celestes lumbreras son materiales comparados con los del ingenio”. A la luz y al calor de estas ideas, valga de nuevo la redundancia, se fraguan teorizaciones como los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* del zaragozano Jusepe Martínez (1600-1682), texto de una calidad estética y de contenido muy reseñable, en el que se materializa a la perfección la relación entre la literatura y las otras artes en el contexto zaragozano, pero también oscense, puesto que tuvo una estrecha relación con Lastanosa.²⁰⁰

La prudencia (de nuevo Gracián), el equilibrio entre la moral y la estética, así como entre el arte y la naturaleza, emulando el principio aristotélico de imitación, son algunos de los temas que subyacen a los *Discursos* de Jusepe Martínez que, si bien son practicables en el arte de la pintura, queda demostrado que lo han sido también en la literatura

¹⁹⁹ Aristóteles, *Poética*, Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2011, p. 88.

²⁰⁰ Recientemente ha llevado a cabo su edición María Elena Manríquez Ara: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2006 y Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008. Las citas son de Baltasar Gracián, *El Héroe*, introducción de Aurora Egido, Zaragoza, edición facsimilar del autógrafo por Gobierno de Aragón / Institución Fernando el Católico, 2001, p. 9, y *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa, vol. I, Madrid, Castalia, 2001, p. 50.

contemporánea. El placer deleitable que ha de combinarse con la enseñanza, el *Deleitar aprovechando* tan repetido por otros autores en boga como Tirso de Molina (1635), no tardará en aparecer en la exposición de Jorge Laborda: el “Aut prodesse volunt aut delectare Poeta”, ya con sentido unitario (de actividad conjunta) y único (aplicado a un solo poeta), frente a lo excluyente de la máxima horaciana, de cuyos preceptos se desprende que siempre la poesía debe tener finalidad didáctica: “Aut prodesse volunt aut delectare poetae”.

Algunos de los preceptistas fieles a Horacio insisten precisamente en el aspecto de la enseñanza, como es el caso de Francisco Cascales, mientras que otros, acaso más próximos por el lugar de publicación de su obra, como Gonzalo Pérez de Ledesma (pseudónimo del jesuita José de Ormaza, cuya *Censura de la elocuencia*, vio la luz en Zaragoza), otorgan primacía a la delectación. Las diatribas que cristalizaron en culteranismo y conceptismo, cuya oposición se ha demostrado obsoleta por parte de la crítica, suponen el caldo de cultivo idóneo para la insistencia en el debate acerca de oposiciones como la mencionada. Previamente, la Contrarreforma había cuestionado la autonomía del arte, cuyo interés por sí mismo quería desplazarse hacia una función social.²⁰¹

El criterio de la mayoría no parecía importar a Laborda, puesto que son “muchos” los que no entienden la poesía, y “raros” son los poetas. Contradictoriamente, la máxima puede erigirse como símbolo de esta nueva obra de arte porque ya ha logrado el beneplácito en el ambiente en el que se destinaba a la diversión, pero ha pasado a la esfera de lo provechoso, logrando el equilibrio deseado del *utile dulci*. Así lo

²⁰¹ Horacio, *Epistula ad Pisones*, ed. cit., v. 333; Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Espasa, 1975; Gonzalo Pérez de Ledesma [=José de Ormaza], *Censura de la elocuencia* (Zaragoza, 1648), *op. cit.*

refrenda el juicio de los que fácilmente podrían identificarse como “amigos” del autor.

“Lo florido de sus pocos años, que anticipa fruto de su sazónada edad, es digno de toda estimación, y aplauso, y de conseguir lo que pretenden todos”, señala, haciendo referencia a su producción poética, y tal vez a toda su actividad vinculada con las letras, mediante otro extendido tópico en la época. El tratamiento del libro cual jardín o vergel, y de los poemas que equivalen a la flor o fruto, como es el caso, exaltaba la escritura del poeta y la labor del compilador si lo hubiere. Resulta lícito señalar su empleo aquí precisamente por las características del libro, un florilegio (no a la manera de las polianteadas o recopilaciones de sentencias, sino en el sentido de la antología poética), una colección que pretende mostrar, como reclama Jorge Laborda, lo más granado del trabajo de Navarro. Tampoco ha de desdeñarse la filiación bíblica de dicha metáfora, señalada, junto con el significado del fruto y el vegetal para la representación literaria, por Lina Rodríguez Cacho en su artículo “El libro como «vergel»”. Si bien estudiaba la autora dicha terminología en el título, se extiende, lógicamente, al contenido del mismo, al que representa: podemos aplicar aquí la capacidad mostrativa del provecho y la formación presupuesta del poeta.²⁰²

Subrayar su corta edad intensifica las virtudes; no ha de provocar desprecio, sino todo lo contrario, respaldado además por el elogio de los que le rodean, como ya se ha mencionado. El rendimiento del tópico del *puer/senex* fue insoslayable en la polémica gongorina, y solía relacionarse además con el mito de Ícaro, cuyo argumento se contrapone

²⁰² Lina Rodríguez Cacho, “El libro como «vergel» (Notas para una filosofía del título en el Siglo de Oro)”, *El escrito en el Siglo de Oro: Prácticas y representaciones*, Pedro M. Cátedra, Agustín Redondo y María Luisa López-Vidriero (dirs.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 205-216.

a las capacidades del ave Fénix, que sí puede remontarse hasta el sol (sobre ello volveremos al tratar del último párrafo de las palabras “Al que leyere”). Mientras que hay en el Renacimiento una valoración notablemente positiva de la juventud, cuyo atrevimiento se asocia directamente con la novedad, en el XVII disminuye esta tendencia. Siguiendo al pie de la letra el *De Senectute* de Cicerón, la alabanza del joven se produce cuando, como en este caso, es capaz de reunir en su persona los valores del anciano, la madurez y el juicio propios de una persona de avanzada edad.²⁰³

Jorge Laborda efectúa un *collage* de las más conocidas preceptivas clásicas. No obstante, censurando posibles críticas a este empleo de citas rehiladas, añade paréntesis del tipo: “y esto lo dijo Horacio antes que nos precedieran millares de poetas”, refiriéndose a la estimación que se le debe al autor sólo por atreverse a publicar y, en primera instancia, por intentar escribir: “nihil intentatum nostri liquere poeta”. No sería procedente rechazarlo, por tanto, dado que el poeta da el paso de hacer pública su obra según marca la preceptiva. Además, se añade, quien no entienda el libro, ni el prólogo del mismo, es porque no es persona suficientemente leída. En definitiva, ni del exceso ni de la parquedad han de quejarse los que leyeren este aviso y con Horacio compara a Navarro, que no es excesivo en su estilo, como no lo fueron Homero ni Virgilio (y cabría citar aquí nuevamente aquella *Nueva Premática de reformatión, contra los abusos de los Afeytes, Calçado, Guedejas, Guardainfantes, Lenguaje Crítico, Moños, Trajes y exceso en el uso del Tabaco*, de fray Tomás Ramón Zaragoza, Diego Dormer,

²⁰³ Ernst Robert Curtius estudia el tópico en Europa en su *Literatura europea y Edad Media Latina*, ed. cit., vol. I, pp. 149-153.

1635), si bien se le ha considerado como uno de los más gongorinos de la nómina de poetas contemporáneos.²⁰⁴

De la misma *epístola* entresaca lo relacionado con las sucesiones y el cambio generacional, un proceso émulo de la naturaleza que lo alberga: “ut silvae foliis privos mutantur in annos / prima cadunt ita verborum vetus interit aetas / et iuventum ritu florent modo nata vigentque”, es decir, “igual que cada año los bosques cambian las hojas, / las primeras caen, la vieja generación de palabras pasa / y, cual niños, las recién nacidas florecen y tienen vigor”. Unos versos más adelante, Horacio añade argumento: “multa renascentur quae iam cecidere, cadentque / que nunc sunt in honore vocabula, si volet usus, / quem penes arbitriunt est et ius et norma loquendi” (“muchas palabras que cayeron renacerán / y caerán las que ahora tienen prestigio, si lo quiere el uso”). Las palabras de los poetas son sinécdoque de ellos mismos; ambos, metafóricamente son las hojas de la naturaleza, rica por variada, recordemos.²⁰⁵

La *varietas* como marca de prestigio revela las dotes del escritor, que, haciendo gala de su discreción, ha de saber escoger aquellas materias que están a su alcance. Jorge Laborda destaca la habilidad de José Navarro para hacer frente con delectación a todas ellas y, además, a través de todos los géneros. Tras aquel concepto del deleite se esconde ineludiblemente también la polimetría y la mezcla de temas en la compilación. Como la naturaleza, que combina las formas, y la pintura,

²⁰⁴ Sobre su catalogación como gongorino, así lo identifica Aurora Egido, que concluye en su tesis doctoral que este, Tafalla y Juan de Moncayo, son los tres escritores en cuya obra puede rastrearse una huella más notable de Góngora (*La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo*, ed. cit., p. 18).

²⁰⁵ Podemos pensar que la edad supuso alguna crítica al poeta en las diferentes prácticas aludidas en el prólogo. Las citas pertenecen a Horacio, *Arte poética*, y la traducción de la ed. cit., vv. 60-62.

que requiere de la luz y de la sombra (en función de cuya intensidad se logran las gamas cromáticas), nuevamente, en la variedad está el gusto. Son muchas las formas mediante las cuales se insiste en esta idea, presente en otros tratados de la Antigüedad como aquel *Sobre la composición literaria* de Dioniso de Halicarnaso: “frecuentemente el agrado resulta, unas veces, de la semejanza y, otras veces, de la desemejanza”.²⁰⁶

Con las palabras que Jorge Laborda toma prestadas de Horacio a continuación (“Sumite materiam vestris qui scribitis aequam viribus, et versate diu quid ferre recusent, quis valeant humeri”), la heterogeneidad de la materia (“Vosotros, escritores, escoged materia a la altura de / vuestras fuerzas y sopesad qué rehúsan, con qué pueden / vuestros hombros”) se completa en la *Epistula ad Pisones*. Con las mismas ideas del *Ars* prosigue Jorge Laborda en castellano: “cui lecta prudenter erit res, / nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo”, es decir, en palabras de Horacio Silvestre, traductor de la edición que manejamos, “al que elija un asunto a su medida, / ni la facundia le abandonará ni un orden brillante” (vv. 38-41).²⁰⁷

Apela a esa variedad que se enarbola desde la portada misma del volumen, que esta vez no sólo se refiere al discurso y al ritmo específico del verso, sino a las muchas destrezas que sobradamente parece haber demostrado José Navarro en cuanto al contenido y a la forma. Y aunque los consejos que daba Quintiliano al respecto remitían a la tonalidad y

²⁰⁶ Dioniso de Halicarnaso, *Sobre la composición literaria*, Guillermo Galán Vioque y Miguel Ángel Márquez Guerrero (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2001, p. 62.

²⁰⁷ La capacidad de probarse a sí mismo que evocaba Horacio es una constante en otros tratados; por ejemplo, Francisco Cascales señala en sus *Tablas poéticas* otra versión de las mismas palabras: “Escritores, tomad a vuestras fuerças / materia igual; hazed prueba primero / de aquel peso que pueden o no pueden / sustentar vuestros hombros”, *op. cit.*, p. 33.

longitud de las sílabas, también se trata en un momento concreto de la lucha contra la monotonía en el discurso, “igual que los pintores, después que han pintado todo en un solo color, dan mayor realce a unos detalles y otros destacan menos”. El equilibrio entre la monotonía y lo artificioso es aquel con el que Jorge Laborda enaltece a nuestro poeta poco más adelante, como corresponde a “los bríos de su ingenio”, y que él trata de conseguir con la concatenación de citas.²⁰⁸

La enumeración de principios del *Arte poética* horaciana aparece con una disposición tan caótica como la que habitualmente se le ha achacado al original. Esa aparente falta de estructura o irregularidad, además de justificar para algunos autores la predilección por otro tipo de preceptivas, ha sugerido a algunos autores todo un complejo plan compositivo que remite a la idea de que cualquiera no puede comprender al momento la obra literaria, y menos aún la poesía (“por ser tan general la presunción de muchos, que no quieren entender, que no la entienden”, comenzaba diciendo también Jorge Laborda). Al mismo tiempo, no podemos dejar de reiterar la mezcolanza de temas, metros y estilos que caracteriza al libro, de modo que parece que el discurso prologal se mira en el espejo de la obra que presenta y, a su vez, ambas se fijan en el referente clásico de Horacio. Ideas de la *Epistula* que se resuelven con rapidez en el original y se retoman más adelante, se evocan y reiteran igualmente en el preludio “Al que leyere” que nos ocupa. Su hilo conductor son las citas latinas que, sin embargo, no siguen el orden del original, no aparecen dentro de una misma sucesión.²⁰⁹

²⁰⁸ Marco Fabio Quintiliano, (M. Fabii Quintiliani), *Institutionis oratoriae*, ed. cit., IX 4, 58-60 (pp. 413 ss.); 146; XI 3, 43-51 (pp. 223 ss.).

²⁰⁹ Postulando su propia teoría, ofrece un resumen al respecto José Luis Pérez Pastor en su tesis doctoral inédita, dirigida por Jorge Fernández López, *Las traducciones de las poéticas clásicas al castellano en los Siglos de Oro (1568-1698)*, Universidad de la

El origen de las piezas que conforman este rompecabezas horaciano no se reduce a la *Epistula ad Pisones*, puesto que se pone a prueba la memoria del lector intercalando palabras de procedencia diversa, quizá debido a la hipotética fuente de la que Jorge Laborda pudo entresacarlas. Al hilo de su discurso se imbrican sentencias algo más breves, alguna de los cuales lograron trascender su entidad original y convertirse en frases lapidarias ligadas con la paremiología. De la primera de las epístolas se entresaca otro “consejo de Horacio”, al que “se ajustan” los “entendidos”: “Ninguno escribe sin temor de la contradicción de estos ignorantes, más que de la censura de los entendidos”, que siguen al pie de la letra la norma retórica: “nec tua laudabis studia aut aliena reprehendes”, es decir, “no alabarás tus intereses ni censurarás los ajenos”. Es Jorge Laborda el que, curiosamente, no sigue a Horacio al pie de la letra o eligió una poliantea poco estricta, puesto que su anotación versa del modo siguiente: “Nec tua laudabis studia, nec aliena reprehendes”.²¹⁰

Sigue advirtiéndolo con la tercera de las citas: “Ni la [censura] de otros debiera dar pesadumbre, pues mal puede conocer ajenos defectos quien desconoce los suyos. Y por esto: *Noscere se ipsum spartanus quemque iubebat*”. Esta famosísima sentencia se ha atribuido a abundantes autores, entre los que se encuentra el propio Horacio, Pitágoras, Eurípides, Tales de Mileto o Sócrates. Como pilar de la filosofía socrática pasa al cristianismo de manos de san Agustín. También Aristóteles lo repite en su *Retórica*, donde se quiere poner de manifiesto la importancia del conocimiento de uno mismo y sus

Rioja, 2010, pp. 31-36. Sobre el valor del caos de la obra horaciana, *cfr.* L. Bernays, «Zur Textgliederung in der *Ars Poetica* des Horaz», *Mnemosyne*, 52, 3, 1999, pp. 277-285.

²¹⁰ Horacio, *Epistula*, ed. cit., I, 18, v. 39.

capacidades, cuyo dominio y ejercicio es más complicado que el que se adquiere. Lo cierto es que entramos en un terreno nuevamente colindante con las artes plásticas, puesto que esta sentencia se corresponde con el emblema 186 de Alciato, “Dicta septem Sapientum” o “Los dichos de los siete sabios de Grecia”, que remite a una inscripción del Templo de Apolo en Delfos. Aparte de todo ello, Gracián, que tanto gustaba de los Siete Sabios, es una referencia cercana en los modos de retomar semejante idea al tratar de “Genio e ingenio” en *El Discreto*, diatriba que junto con la de ética y estética vertebran teorizaciones del momento (muchas de las cuales parten del terreno de la pintura para extenderse después por las otras artes): “Comience por sí mismo el discreto a saber, sabiéndose”.²¹¹

Aunque sea práctica frecuente, no parece casual que, dada la fijación que Laborda muestra por calcar recursos del libro, haga mención a los emblemas, como lo hace José Navarro. Deja aquí el reconocido símil de la vid que trepa por el olmo (V, vv. 23-24) y otros tantos que emplea el poeta, prefiriendo, como le corresponde, centrarse en la poética y en la retórica. Recordemos que la emblemática es una práctica que aúna en sí misma la literatura, condensada en el lema y por extenso en su texto, la imagen y la enseñanza moral o de cualquier otra índole, el contenido didáctico, en definitiva. Como señaló en su momento Aurora Egido, esa “ilusión de correspondencias apelaba además a la relación

²¹¹ Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., p. 234; *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, pp. 229-230. Otras ediciones consultadas: Lyon, Macé Bonhomme; Guillaume Rouille, 1549, en <<http://www.mun.ca/alciato/f187.html>>, y contrastamos con otras ediciones en latín: <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem>> [Consulta el 20/12/2011]. Sigo para ello los enlaces recomendados en la bibliografía actualizada por Sagrario López Poza, algunos de los cuales son de dominio público en el siguiente portal: <<http://www.bidiso.es/emblematica/>>. Para la cita de Gracián, *cfr. El Discreto*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Alianza, 1997, p. 169, n. 42, y sobre la máxima del “nosce te ipsum”, véase su introducción, pp. 28 ss.

armónica tradicional entre el macrocosmos y el microcosmos”. Perdemos aquí una tercera parte de las que integran el emblema, que es precisamente la pictórica. La sentencia se transcribe en cursiva, y el texto que desarrolla cada una de ellas, tomado de Horacio en este caso, es finalmente el prólogo completo y, por extensión, la obra.²¹²

Del cuarto libro de las *Odas* horacianas proceden las palabras “paulum sepultae distat inertiae / celata virtus”, que ya rescatara Garcilaso en la *Égloga II*: “Poco de la escondida cobardía / dista el valor oculto”, señalaba Horacio. Esta sentencia sirve para destacar la necesidad de que las poesías de José Navarro se publicaran, dando por supuesta su valía, un extendido tópico en la literatura europea, tal y como señala Curtius: “el que posee conocimientos debe divulgarlos”, sentencia que tiene sus equivalentes bíblicos, que aparece en autores como Séneca o Catón, y que pervive en famosos títulos medievales como el *Libro de Alexandre*: “Deve de lo que sabe omne largo seer, / sy non podría en culpa e en yerro caher”. Posteriormente, se lazarará como toda una insignia del hombre de la Ilustración, cuyos visos ya se atisban más certeramente en otros contemporáneos (un ejemplo preclaro son las obsesiones de José Tafalla y Negrete). Frente al triunfo de la fe en la cultura, se prefiere todavía un ataque contra aquellos que no la tienen. La elección entre la fortuna, el éxito inmediato como camino fácil, y la virtud, ha de conducir a esta última, aún cuando parezca que la materia es disforme y que la creación no se ajusta a las reglas generalizadas en el momento.²¹³

²¹² “Sobre la letra de los emblemas y primera noticia española de Alciato”, introducción a *Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.), Pilar Pedraza (trad.), Madrid, Akal, 1985, pp. 8-9. De la emblemática en las portadas y preliminares de los libros áureos de poesía, Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., pp. 54 ss.

²¹³ *Odas y Epodos*, Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal (ed.), Manuel Fernández Galiano (trad.), Madrid, Cátedra, 1990, IV, 9, vv. 29-30; Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Bienvenido Morros (ed.), Barcelona, Crítica,

La misma procedencia tienen los últimos versos citados en el prólogo: “Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius / [...]”. El reconocimiento de ese poema, de esos versos de la *Oda* horaciana, ha sido tanto como el que quiere transmitir y explicar en su mensaje, convertido en todo un tópico sobre la supuesta perpetuidad de las letras. Serán las palabras por sí mismas, su propio arte, las que aseguren la inmortalidad del autor, una idea que sigue desarrollando al confrontar su versión grecolatina con la de sus contemporáneos, como enseguida aclararemos. Así quiere cerrar su preámbulo: deseando la meta máxima para José Navarro, el mejor “premio”, el “más seguro de los ingenios grandes”, entre los que Jorge Laborda lo considera.²¹⁴

La variante modernizada de ese tópico horaciano sirve como broche de oro para escritura de este prólogo, con un párrafo riquísimo en lo que se refiere a las asociaciones mentales de tipo conceptuoso y metafórico. La mayor gloria que se le reserva a José Navarro, junto a Apolo, como ya se ha señalado, está en el lugar del cielo, al que sólo ascienden los poetas alados. El ansia imperecedera a la que aspira cualquier ser consciente de su finitud es mayor si cabe en aquel cuyas aspiraciones se materializan en su escritura. Apuntando a la explosión barroca codificada por Gracián, el amigo del poeta lo expresa del modo siguiente en las últimas líneas:

Este es el premio más seguro de los ingenios grandes, y al que aspiran todos con ambición gloriosa, y el que conseguirá el autor deste libro, pues hallando en el aplauso de su primer trabajo alientos para proseguir en otros mayores, con la seguridad de su primer vuelo, batirá las encogidas alas,

2007, p. 288. Sobre el tópico, Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, ed. cit., vol. I, pp. 133-135.

²¹⁴ Horacio, *Odas y Epodos*, ed. cit., III, 30, vv. 1-6.

remontándose al examen de las más ardientes luces de Apolo, donde se hará ilustre a la memoria de los hombres.

Estas líneas son el perfecto ejemplo de la simbiosis existente entre las palabras de Jorge Laborda y las páginas que le siguen, las del poeta, así como los motivos comunes que ambos manejan, y es que, en unos versos de pie quebrado dedicados a san Pablo (XXIII), José Navarro prácticamente concluye sus alabanzas afirmando “que Dios, para que escribiera / y no le faltaran plumas, / le dio alas” (vv. 52-54). Ese “primer vuelo” es, evidentemente, la primera edición de sus obras, siguiendo una metáfora estudiada a fondo en Lope de Vega, por ejemplo, pero también en San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Fray Luis de León. Se trata del ave fénix, a veces equiparada con el águila, como símbolo de la fuerza renovadora de la imprenta, arte que fija la escritura y la dota de perdurabilidad. Era el único capaz de mirar de frente al sol, astro aludido mediante la prosopopeya de “las más ardientes luces de Apolo”, que, de paso, es dios venerado por los poetas.²¹⁵

Adquiere entonces un nuevo sentido aquel mensaje inicial que expresaba en estos términos: “no es para todos la censura de la poesía, pues a algunos con mucha presunción de críticos en ella se les pasa por alto sin alcanzarla”. La poesía y su ejercicio requieren cotas elevadas, tanto como las luces de Apolo, como el sol bajo el que Ícaro y el ave Fénix emprenden su ascenso. Pero pocos son los que logran altura

²¹⁵ Véase Aurora Egido, “La fénix y el Fénix. En el nombre de Lope”, en *“Otro Lope no ha de haber”: Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999)*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea, 2000, vol. I, pp. 32, 39-40, donde se alude a la equivalencia del horaciano *exegi monumentum aere perennius*. La persecución de la fama y el logro de la inmortalidad mediante la misma es un asunto tratado por Ernst Robert Curtius en su *Literatura europea y Edad Media Latina*, ed. cit., vol. II, pp. 669-671 (“La poesía como inmortalización”) y pp. 680-681 (“El orgullo del poeta”).

suficiente, los que vuelan tan alto, tan alto, que le dan a la caza alcance o, como decía santa Teresa, tienen pensamientos lo suficientemente altos, como para que estos les ayuden a soltar las alas.

A nuestro juicio, hay una clara intención de cumplir con los tópicos prologales que inclinan la balanza hacia el elogio del autor del libro y, por otro, se hace un acopio de falsa erudición que no siempre parece coherente. Las contracciones apuntadas se resumen en cuestiones tan trascendentes en la concepción de la literatura por parte de Jorge Laborda como el logro del favor del público, que se dice escaso, por otra parte; la importancia de sacar a la luz la producción con iniciativa propia, mientras que es el impulso de los amigos el que le hace decidirse tras mucha dilación.

No todos los argumentos expuestos parecen tener una base fidedigna, conclusión que podemos concretar mediante el análisis del prólogo según la retórica clásica, pero también a través de otras ideas de autores de la época, coincidentes y repetitivas, que Jorge Laborda no se molesta demasiado en reelaborar. La relevancia teórica del mismo no es digna de mayor detenimiento por todo ello pero, sin embargo, no cabe duda de que la información expuesta logra completar algunos de los aspectos sobre la biografía y la obra del poeta.

Sí parece interesante destacar, de cara a un futuro estudio sobre el propio Laborda, que maneja a la perfección las preceptivas más conocidas, ha asimilado toda una tradición poética y el tono de su discurso desvela una ironía en la línea de sus vejámenes. Por otra parte, es evidente la aparición de una serie de cultismos léxicos a lo largo de su

prólogo, como *ignorante* o *jurisdicción*, que suelen preceder a las mencionadas citas latinas.²¹⁶

²¹⁶ Al igual que en el capítulo dedicado a la lengua poética, seguimos, entre otros litados de cultismo léxicos, el de José María Pozuelo Yvancos en *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad. Secretariado de publicaciones, 1979, pp. 349.

2. *Dispositio* poética

Llamamos *dispositio*, según terminología de Lausberg, a “la elección y la ordenación favorables, en el discurso concreto, de los pensamientos (*res*) de que dispone el orador en la *copia rerum*, de las formulaciones lingüísticas (*verba*) de que dispone en la *copia verborum*, y de las formas artísticas (*figurae*) de que dispone en la *copia figurarum*”. Con ello se logra la “alineación”: se contrarresta el tedio de lo anodino y la monotonía gracias a lo inesperado.²¹⁷

Lo inesperado, según la retórica clásica, tiene como propiedad más general la variedad, así como el establecimiento de las partes persigue dar apariencia de superioridad a las mismas, a veces en un sentido negativo: “ya que la evidencia se suele percibir de muchas maneras, ciertamente no la voy a subdividir en todas sus partecillas y pormenores, cuyo número aumentan algunos con grandes pretensiones, sino que tocaré las más imprescindibles. Una parte, pues, consiste en pintar de algún modo con palabras el cuadro general de las cosas”. Quintiliano, a quien tomamos prestadas estas palabras, prefería por tanto las estructuras simples, más aún cuando los asuntos fueran abundantes por abarcar la generalidad. Al tratarse, por tanto, de un contenido tan diverso, la configuración y delimitación de una *dispositio* nítida, discreta en el sentido matemático, adquiere mayor complejidad.²¹⁸

El título, que ya hemos estudiado, por lo tanto, da buena cuenta del tipo de disposición de la materia pluriforme que vamos a encontrar en

²¹⁷ Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, §§46, 84-90.

²¹⁸ Cfr. Quintiliano, *Instituto oratoria*, ed. cit., VIII 3, 67 (p. 203). Aristóteles, en su *Retórica*, señala que “las cosas se muestran mayores cuando se las descompone en partes, dado que entonces parecen superiores” (ed. cit., p. 232),

la obra. Es un *corpus* heterogéneo en cuanto a metros, temas y estilo, con excepciones de pequeños núcleos de homogeneidad. Abundamos en la idea de la *varietas*, principio clave del Barroco junto con la agudeza, con el ingenio, cuya grata aceptación se deja notar en todos los frentes. Se trata de una nota extendida en grandes obras como la de la Gracián. Paradigma de ello es su *Agudeza*, en la que ya señaló Aurora Egido que la práctica de la variedad en el jesuita afecta a la *inventio*, la *elocutio* (expresión lingüística, *verba*, de los pensamientos surgidos en la *inventio*) y la *dispositio*. Sobre todo debía existir, según el ámbito de lo poético en la preceptiva áurea, equilibrio entre los dos primeros. Directamente proporcionales son en este caso otras variantes perceptibles en el libro: la mezcla del *docere* intelectual, el *delectare* y el *movere*, ambos de carácter afectivo, que suponen la continuidad de otro tópico literario del Humanismo, la suma de lo dulce y lo provechoso. El elogio a la nobleza y la temática religiosa, especialmente la motivación hagiográfica, constituyen ejemplo de ello. Esta última sitúa al texto además dentro de los parámetros de un repertorio marcadamente cristianizado, anunciado ya en la aprobación (firmando que no se opone a la religión imperante).²¹⁹

Teniendo en cuenta la generalización de este tipo de volúmenes y de los sintagmas con los que se intitulan, así como del mismo principio de la variedad, cabría preguntarse hasta qué punto podemos mantener en

²¹⁹ Aurora Egido, “La variedad en la *Agudeza* de Baltasar Gracián”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, ed. cit., p. 257. Véase también *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, §§ 85-86 y 91, e Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., p. 43. Al enmarcarse dentro de la escritura académica, hay que destacar además que la continuidad de estos tópicos remiten a la imitación de los cenáculos italianos y las obras de su producción; valgan como ejemplo las palabras de Pasqual Mas i Usó en su artículo “Academias Valencianas durante el Barroco”, en *De las academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la Modernidad*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, p. 176.

ese contexto que se persigue lo inesperado. Pese a que Jorge Laborda reivindica dichos valores de la retórica clásica como defensa del libro, y considera que en el arte va implícita la variedad, este es también un tópico generalizado en los preliminares de finales del siglo XVI y de buena parte del siglo XVII, como hemos apuntado.

Baltasar Gracián, al comenzar el Discurso III de su *Agudeza y Arte de ingenio*, señala que la uniformidad limita, mientras que la variedad dilata. José Navarro no preparó un libro de estructura visible, ni hubo editor que lo hiciera más tarde, rasgo que, por otra parte, era habitual en la época, más aún si tenemos en cuenta que la escritura más característica (o conocida) del autor es la poesía académica y de circunstancias. En palabras de Begoña López Bueno,

El autor raramente organizaba su *libro*, y si así lo hacía era *el libro*, y no consecutivos libros de poemas con consideración de obras sucesivas. Por otra parte, la amplitud del género de lo poético era tal [...] que todo cabía (lejos de equiparar *poesía* vs. *Poesía lírica*, como tendemos a hacerlo hoy) y lo circunstancial muy especialmente. Precisamente son los poemas ocasionales, de circunstancias, hechos a cualquier motivo, y no digamos los de certámenes, los más enojosos en cualquier secuencia organizada, a no ser que les reservemos una sección en un intento parecido al de aislar lo inclasificable.²²⁰

Se busque o no una suerte de cajón de sastre, el modelo de las “rimas” o “poesías varias” lleva implícito el carácter individualizador del poema, del texto exento, que no requiere un cotejo con el conjunto global, sino que se justifica por sí mismo. Se pretende compilar todas las opciones métricas para agrandar al lector y seducirlo a un tiempo por la versatilidad temática del autor. Las colecciones de poemas daban así

²²⁰ Begoña López Bueno, “Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del *corpus*”, *Criticón*, 83 (2001), p. 153.

cabida a cualquier tipo de texto, obviando los tradicionales vínculos entre *res* y *verba* que el sistema erasmista había dinamitado y rompiendo lazos con la secuencialidad, como veíamos al tratar del título:

Las características de la recopilación salida de la estampa y sus modos organizativos son indicio de un principio de cambio en las pautas de la impresión lírica, que comienza a ordenar los textos con una voluntad clara de superar los modelos de prestigio mediante productos heterogéneos, no predeterminados por moldes estructurales apegados a una cierta secuencialidad lírica, y que se homogeneizan en virtud de la uniformidad que confiere la figura del autor único que firma lo que escribe (e imprime).²²¹

Pese a la variedad de los volúmenes recopilatorios, se optaba por ciertos criterios con los que presentar la poesía de manera idónea para su lectura, que es, al fin y al cabo, una actividad que siempre ha requerido cierto orden. No nos preocupa en gran medida una estructuración en unidades de muy diversa índole, puesto que esta solía responder a una obra concebida como tal, con cierta unidad por tanto. Juan Manuel Rozas y Miguel Ángel Pérez Priego han subrayado la influencia que ejercieron las ediciones y la clasificación de la obra de los poetas de renombre sobre otros poetas menores.²²²

El *Entretenimiento de las musas en esta baraja nueva de versos* de Francisco de la Torre, que lo publicó bajo el pseudónimo de Feniso de la Torre (Zaragoza, Juan de Ibar, 1654), es un ejemplo cercano en ese

²²¹ Sobre los vínculos entre *res* y *verba* y el erasmismo, véase Antonio Pérez Lasheras, *Más a lo moderno. (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995, pp. 56-63. La cita es de Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., p. 223.

²²² “Trayectoria de la poesía barroca”, *Historia y crítica de la literatura española 3/1. Siglos de Oro: Barroco*, Aurora Egido (ed.), Francisco Rico (dir.), Barcelona, Crítica, 1986, p. 636.

sentido. Señalaba Manuel Alvar que su originalidad poética no se cifra ni en el hipérbaton ni en la serie de poemas al mismo tema, “sino en el propio libro y en la ordenación de los asuntos, sin que con esto pretenda negar unos valores que están en la propia condición de sus versos”. A pesar de la diversidad de cada estrato hay uniformidad en la estructura total: los palos de la baraja española convierten el poemario en un mazo de versos. El trasfondo estructural remite a un tema que se considera además en el libro.²²³

En el caso de José Navarro, hemos de estudiar la disposición de los poemas sin una estructura tan discernible, que no por ello carece de posibles interpretaciones, especialmente en su cotejo con otros volúmenes contemporáneos similares. Temático es el orden que sigue Alonso La Sierra en *El Solitario Poeta* (Zaragoza, Angelo Tabano, 1605). Este criterio solía superponerse o combinarse con el métrico, como se ve, por ejemplo, en las *Obras* de Villamediana (Zaragoza, Juan de Lanaja, 1629), que tras una comedia organiza sonetos sacros, líricos, amorosos, fúnebres y satíricos, fábulas, silvas, liras, otra fábula en redondillas, una serie de glosas en forma de quintillas y unas letrillas. En efecto, tanto la temática como la métrica constituyen los criterios por los que se organizan las *Poesías varias* de José Navarro.²²⁴

El tema solía remitir a la partición de lo humano y lo divino, como hacen los editores del póstumo *Ramillete poético* de José Tafalla y Negrete (Zaragoza, Manuel Román, 1706). Genérico-temática era la

²²³ *Edición y estudio del Entretenimiento de las musas de don Francisco de la Torre y Sevil*, Valencia, Universidad, 1987, p. 14. Por cierto que la sátira del juego de naipes y de sus practicantes empedernidos aparece también en las *Poesías varias* (“Sátira”, LXXXI). Es un tema recurrente en otros autores de la época, como Cervantes.

²²⁴ En ese sentido mencionaba Pedro Ruiz Pérez a nuestro autor al tratar, precisamente, de los “Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)”, en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, *op. cit.*, p. 114.

equilibrada estructuración cuaternaria de *La lira de las musas* (Madrid, Antonio Ribero, 1637), donde también, lo humano primero y lo divino después iban seguidos de “Las Rimas antes divulgadas por el autor” y “El retrato Panegírico del Serenísimo Infante don Carlos”. Todos ellos remiten en cierta medida al desarrollo de las materias posibles del pensamiento a la manera de Hermógenes, cuya obra fue bien conocida a finales del siglo XVI y a lo largo de la primera mitad del XVII, gracias a las ediciones de la versión que de él lleva a cabo Pedro Juan Núñez: “cosas divinas”, subdivididas, precisamente, entre fábula mitológica y “cosas divinas” vistas desde la perspectiva de los mortales; explicaciones de las causas de las cosas naturales; las cosas de la naturaleza humana (tales como las virtudes públicas y privadas); historias admirables. Fieles a veces a la reproducción de los ejercicios de retórica, hubo quien no perdió detalle de los apartados sugeridos por los catedráticos de la época respecto a la ordenación argumental.²²⁵

No debiéramos perder de vista otra clave compositiva que atañe a la *dispositio* editorial y que triunfó en el panorama hispánico con la publicación de las *Obras* de Boscán y Garcilaso de 1543. Consiste en seguir el modelo estilístico de la *Rota Virgilii*, tripartito, en función de criterios genérico-estilísticos. Juan de Garlande da forma a la jerarquía que se adivinaba en las anotaciones de Donato y Servio a la obra del autor de las *Geórgicas*.²²⁶ De este modo, lo humilde aparece en primera

²²⁵ Luisa López Grigera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, pp. 81-82. Esta relaciona también con la figura de Hermógenes dos fenómenos a los que nos venimos refiriendo repetidamente, como son la variedad y el decoro (ibídem).

²²⁶ En los últimos años lo ha estudiado a través de ejemplos, cronológica y geográficamente, Ignacio García Aguilar (*op. cit.*, pp. 215-250), mientras que Pedro Ruiz Pérez, por su parte, presenta una visión más generalizada en *La rúbrica del poeta* (*op. cit.*, pp. 45-59).

instancia, y entendíase por ello el metro castellano, fundamentalmente el octosílabo. Posteriormente, un segundo bloque o libro pretende representar un estilo mediano, mezclando el modelo italiano, romance y vulgar. Por último, lo sublime solía reservarse para el último lugar, como en las *Poesías varias* de Navarro: el asunto elevado y clásico, como la mitología, constituye la culminación de lo sublime. No obstante, cabe recordar que nuestro poeta coloca abundantes poemas de circunstancias y otros tantos satíricos mezclados inmediatamente antes de su fábula mitológica, en el seno de la cual no cesa en su empeño por salpicar con algún verso jocoso todo tipo de temática.

En este sentido, no todo era tan objetivo ni se corrobora con el paso de las décadas. La consideración métrica, que reservaba los sonetos al final, va retrasándolo poco a poco y, por otra parte, los asuntos elevados no siempre se reservan como broche final. En sus *Rimas y prosas* (Madrid, Juan González, 1627), Bocángel alterna también lo narrativo y lo poético, pero aparece en primer lugar un poema con motivo de la *Fábula de Hero y Leandro*. Posteriormente, tras una serie de sonetos y los textos en prosa, es el criterio métrico el que le sirve como principio estructurador. Los poemas que podríamos considerar “mayores” abren también las *Obras* de Carrillo y Sotomayor (Madrid, Juan de la Cuesta, 1611), con su *Fábula de Acis y Galatea*.

Dada la heterogeneidad del conjunto de las *Poesías varias*, resulta bastante compleja una propuesta de apartados cerrados para llevar a cabo su estudio de manera ordenada y definitiva. No hay constancia de una voluntad clasificadora previa, nítida, de forma discreta en el sentido matemático, con títulos que rematen cada una de las partes, como ocurrió con las *Varias poesías* de López de Zárate (Madrid, Viuda de Alonso

Martín, 1619). Sin embargo, su desorden aparente está impregnado en verdad de una estructura frecuente en los Siglos de Oro: es perceptible una cierta ordenación temática, lo más habitual en el seiscientos, y, dentro de ella, suele coincidir también la ordenación métrica, aunque no sucede en todos los grupos argumentales que consideraremos. Es semejante el caso de las *Poesías varias* de Alberto Díez y Foncalda (Zaragoza, Juan de Ybar, 1653), a las que tantas veces recurrimos dada la proximidad con nuestro autor.

En primer lugar, aparecen poemas de carácter predominantemente serio, especialmente amorosos o, cuando menos, dedicados a un interlocutor femenino que, como veremos enseguida, presentan ciertas recurrencias temáticas:²²⁷

- “Retrato a Julia”, seguidillas
- “Hirióse Julia un dedo, rompiendo una sortija de vidrio”, décimas
- “Porfía en amar, ausente, celoso y aborrecido”, décimas
- “Amante favorecido, que teme ser olvidado”, décimas
- “Consigue licencia de explicar los deseos de su amor”, décimas
- “Desvanece a Julia los recelos de su temor”, décimas
- “Diéronle por favor una liga verde con puntas negras” [silva]
- “Colige la enfermedad de Julia por los efectos que ve en el Cielo”, soneto

²²⁷ Para tener una visión ordenada de su disposición, anotamos el listado de poemas de esta primera tanda, en la que se indica además la estrofa apuntada junto al título en las *Poesías varias* (los metros que no constan en la edición original los anotamos entre corchetes). Adelantamos así una materia, la métrica, que trataremos a continuación, de la que sacaremos las conclusiones pertinentes.

- “Discúlpase de haber querido a otra”, soneto
- “Aconsuela a Julia en la ausencia de dos amigas” soneto
- “Romance a Julia herida en una mano” (contiene un soneto integrado en él)
- “Carta a Julia” [silva] (termina también con un soneto)
- “Da la respuesta de una diligencia que le encomendaron hacer al poeta”, romance
- “Excúsase con Julia de ir a verla”, romance
- “Discurre estando enfermo en la procesión del Corpus”, quintillas
- “Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad”, romance
- “Cuenta a Julia su enfermedad”, redondillas
- “A la ingratitud de Julia”, endechas
- “A Julia habiendo velado a una enferma toda la noche”, romance
- “A una ausencia”, romance

No presentan linealidad alguna en el sentido argumental, como algunos poemarios en los que los textos de este cariz querían recrear aún, unos años antes, el ideal del *canzoniere*. El primero de los poemas, el “Retrato a Julia” (I), presenta un tamaño destacado del título, muchísimo mayor que los demás del libro. Su tópico nombre es, sin duda, el denominador común de esta primera tanda. Se turna en el libro con otros antropónimos tópicos de la literatura bucólica, algunos procedentes de las églogas virgilianas: Filis y Clori. Además de este, conforman ese bloque inicial una serie de poemas de temática muy variada pero, la mayoría,

vinculados de algún modo con su amor a Julia o, de manera más abstracta, con las relaciones entre los sexos. En algunos aparecen determinadas anécdotas asociadas con la enamorada: “Diéronle por favor una liga verde con puntas negras” (VII); “Aconsuela a Julia en la ausencia de dos amigas” (X); “Excúsase con Julia de ir a verla” (XIV) .

Es interesante que el tema de la enfermedad sea motivo central en algunos de ellos: “Hirióse Julia un dedo, rompiendo una sortija de vidrio” (II) y “Romance a Julia herida en una mano” (XI); “Colige la enfermedad de Julia por los efectos que ve en el Cielo” (VIII); “Discurre estando enfermo en la procesión del Corpus” (XV); “Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad” (XVI); “Cuenta a Julia su enfermedad” (XVII); “Desvanece a Julia los recelos de su temor” (VI); “Al convalecer de una dama” (LXX). Porque enfermedad también es el amor tal y como se muestra, sobre todo el no correspondido o consumado. Puede provocar tedio, dolor y ansiedad: “Porfia en amar, ausente, celoso y aborrecido” (III), “Amante favorecido, que teme ser olvidado” (IV). No obstante, si la insistencia del amante no logra su cometido, escribe un poema y “Discúlpase de haber querido a otra” (IX) o, directamente, recrimina la causa de sus males: “A la ingratitud de Julia” (XVIII), “A Julia habiendo velado a una enferma toda la noche” (XIX), “A una ausencia” (XX). Se combinan asimismo otros aspectos del sentimiento amoroso: “Consigue licencia de explicar los deseos de su amor” (V), “Carta a Julia” (XII), “Da la respuesta de una diligencia que le encomendaron hacer al poeta” (XIII), estas últimas como claro ejemplo del pretexto epistolar.

A los textos de esta primera sección les sigue un corte muy claro marcado por el primero de los vejámenes, que aparece encabezado por un título escrito en mayúsculas, en letra negrita, que lo destaca de los otros.

Se trata del “Vejamen que dio en la academia del excelentísimo señor conde de Lemos” (XXI), que se cierra con una “Carta del dios Apolo” (XXI b). El vejamen, al que se dedicará un estudio por extenso en el futuro, imprime una perspectiva humorística al formato alegórico en el que se inserta, con el elogio de la actividad académica, pero también con la crítica de sus miembros o la burla de sus cualidades, generalmente defectos físicos o morales.

Las aspiraciones parnasianas de los poetas del momento se materializan en composiciones incluidas en la prosa (podían estar escritos también en verso), como la epístola citada (un romance). El motivo que la desencadena era habitual en la época, como ha estudiado José Enrique Laplana en su edición de la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*, muestra aragonesa de la *devotio* por Apolo. Las referencias al dios, así como la convocatoria de las musas y de los patrocinadores del certamen o del grupo académico, era tan habitual como la conversión de las academias en Parnasos.²²⁸ Parejos anhelos hemos visto que refleja Jorge Laborda en su prólogo: todos desean el ascenso, “remontándose al examen de las más ardientes luces de Apolo”, el dios de los poetas, al que mejor encomendarse al “sacar a la luz” una obra, pero el de mayor exigencia.

En aquella suerte de tertulias literarias que significaron las academias se prodigaba la literatura efímera y la poesía circunstancial, dirigida, por ejemplo, a la conmemoración de visitas solemnes, actos públicos o al culto de santos. Ese es precisamente al ámbito en el que debemos ubicar el siguiente bloque de textos de métrica muy variada. Entre los dos vejámenes, o, más exactamente, entre la “Carta del dios

²²⁸ Cf. Ambrosio de Bondía, *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*, *op. cit.*, pp. C-CI, y Aurora Egido, “Góngora y la batalla de las Musas”, *art. cit.*, pp. 95-126.

Apolo” y el segundo de ellos, se incluyen poemas dedicados a santos, vírgenes, actos religiosos y a Cristo. Los textos devotos, que muy frecuentemente se reservaban para la parte final de este tipo de libros, se publican aquí en la parte central:²²⁹

- “A san Pedro”, quintillas
- “A san Pablo”, versos de pie quebrado
- “A la Magdalena”, quintillas
- “A Santiago, patrón de España”, otras [quintillas]
- “A san Blas”, otras [quintillas]
- “A la imagen de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja”, quintillas
- “Al nacimiento de nuestro Señor” otras [quintillas]
- “A lo mismo”, romance
- “A la profesión de una religiosa”, romance
- “A lo mismo”, seguidillas
- “A la profesión de una religiosa del Convento de Jerusalén”, quintillas
- “A lo mismo”, romance
- “A lo mismo”, endechas
- “A san Agustín”, quintillas
- “A san Bartolomé”, romance
- “A santa Catalina de Sena”, romance

²²⁹ Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., p. 246. No obstante, también se reserva la parte central del libro para colecciones de poesía académica como la *Poética silva*, estudiada por Inmaculada Osuna en *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: La poética silva*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003, pp. 87 y 156. Para nuestro listado, seguimos los mismos criterios indicados anteriormente en nota.

- “Al Santísimo Sacramento”, romance
- “A san Juan Evangelista”, quintillas
- “A lo mismo” otras [quintillas]
- “A lo mismo”, romance
- “A los reyes”, endechas
- “A lo mismo”, quintillas
- “A san Antonio Abad”, otras [quintillas]
- “Al velo de una religiosa de la Encarnación”, romance
- “A Nuestra Señora del Pilar”, romance
- “A santa Catalina Mártir”, quintillas
- “A san Andrés”, romance
- “A santa Lucía, en ocasión de haber cobrado por su intercesión la vista una niña”, romance
- “A Nuestra Señora de los Remedios, en la octava que el Consejo de Aragón le dedicó en hacimiento de gracias por la restauración de Barcelona”, quintillas

El nombre de la mayoría de los santos a los que hacen referencia los poemas aparece ya en el título: “A san Pedro” (XXII), “A san Pablo” (XXIII), “A la Madalena” (XXIV), “A Santiago, patrón de España” (XXV), “A san Blas” (XXVI), “A san Agustín” (XXXV), “A san Bartolomé” (XXXVI), “A santa Catalina de Sena” (XXXVII), “A san Antonio Abad” (XLIV), “A santa Catalina Mártir” (XLVII) y “A san Andrés” (XLVIII). Otros se revelan, mientras se cuenta la historia del santo, a lo largo del poema, como ocurre con los tres dedicados a santa Clara, el primero de los cuales se titula: “A la profesión de una religiosa del Convento de Jerusalén” (XXXII). Son interesantes, y se publican en

serie también, con su variación métrica, los tres que se brindan a “A san Juan Evangelista” (XXXIX). Sin salir del ámbito religioso, se les dedica un par de obras a los Reyes Magos (XLII, XLIII), lo cual acentúa la proyección de los dedicatarios que, por otra parte, no se limitan al santoral aragonés, sino que pretenden ligarse con el contexto peninsular.

A pesar de que la figura de la novicia era un tipo burlesco muy común en la época, aparece aquí con los poemas de índole religiosa, puesto que no se las critica mordazmente. Excepcionalmente, dedica un romance (XXX) y unas seguidillas (XXXI) “A la profesión de una religiosa”, salpimentado, como siempre, con algún chiste:

Teniendo esposas su dueño,
a que se case la llama;
sin duda que mucho ayunan
pues no le parecen hartas. (XXX, vv. 45-49).

No se aplica a una persona concreta, sino a los comienzos de la vida conventual, fenómeno que sucede también en otro romance, “Al velo de una religiosa de la Encarnación” (XLV). Lo mismo sucede en un poema homónimo de Lope, la canción “Al velo de una religiosa” llamada Juana. Pese al tratamiento respetuoso, téngase en cuenta que en el caso de José Navarro hay casi siempre una cierta parodia, necesariamente humorística. Se las presenta como esposas de Cristo, cual santas, sólo que más cercanas a los hombres de este mundo. Queda aludido el momento del casamiento con su marido celestial como si este fuera un hombre, con las mismas figuras amorosas y el mismo deseo (muy relacionado todo ello con la lírica ascética y la mística). Son jóvenes que están a punto o

acaban de hacer los votos, según los poemas de José Navarro, lo cual da lugar a la recreación del espacio conventual en su tiempo.²³⁰

Como no podía ser menos, escribe también a la Virgen: “A la imagen de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja” (XXVII) y “A Nuestra Señora del Pilar” (XLVI), dando muestras del fervor mariano de su propia ciudad. Otra se dedica “A Nuestra Señora de los Remedios, en la octava que el Consejo de Aragón le dedicó en hacimiento de gracias por la restauración de Barcelona” (L), ubicando la circunstancia que motiva su escritura, igual que en aquel romance “A santa Lucía, en ocasión de haber cobrado por su intercesión la vista una niña” (XLIX). Esa poesía devota se completa con las alabanzas en grado sumo: unas quintillas (XXVIII) y un romance (XXIX) “Al nacimiento de nuestro Señor” (XXVIII), y otro “Al Santísimo Sacramento” (XXXVIII).

Tras la poesía devota, se incluye el segundo vejamen del libro, “Otro vejamen” (LI), en el que se alude a la Academia del conde de Andrade. El citado título aparece también destacado con una letra de mayor grosor y tamaño que el resto de los epígrafes. Le sigue, bajo la forma de la silva, el romance y la redondilla, una “Oración que hizo siendo presidente, en la Academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII). Ese género de las “oraciones” responde en ocasiones a los mismos tópicos que el vejamen, sólo que habitualmente se presenta en verso. En este caso, la pronunciación de la oración se anuncia en el vejamen, integrándose argumentalmente.

²³⁰ También otro contemporáneo, Baltasar López de Gurrea, conde del Villar, escribe poemas sobre monjas que se ordenan en la edición de sus *Clases poéticas* bajo la serie de la “Clase piadosa”, a pesar de la abundancia de poemas burlescos que contiene la llamada “Clase jocosa” (vid. tesis doctoral inédita de Teresa Gracia Paesa, pp. 431-433).

Como transición entre la oración encomiástica y el grupo que sigue, sin perder de vista el ambiente de las Academias con las que tuvo relación, aparecen unas octavas laudatorias “Al excelentísimo señor conde de Lemos, en la ocasión de nombrarle su Majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón” (LIII). Nada tiene que ver con los académicos vejados. Se trata de la conmemoración del personaje con motivo de un acto determinado. Es un amago intermedio de solemnidad entre el tono jocoserio que copa los textos que lo rodean, especialmente de la mayoría de los que vienen.

Si seguimos avanzando, las *Poesías varias* dan cabida a un amplio grupo de poemas que mucho tienen que ver, nuevamente, con la idea de variedad, principio fundamental de la estética barroca en las artes y en las letras.²³¹ Pese a dicha pluralidad, parece que la actividad académica, la poesía de circunstancias y el humor puede servirnos para unificarlos y considerarlos, antes de la mitológica “Fábula del juicio de Paris” (LXXXVII) que se reserva, típicamente, para el final. Los poemas, de asunto académico y con el predominio de tintes burlescos, fundamentalmente, son los siguientes:

- “Habiéndole pasado un conche por una pierna, cuenta su desgracia a la Academia”, romance
- “A una mujer que nunca se santiguaba, y la cruzaron la cara. Asunto académico”, quintillas
- “Respuesta a una carta de una dama”, romance
- “Al padre fray Tomás Francés de Urrutigoyti, en la Cuaresma que predicó en el Hospital de Zaragoza”, soneto

²³¹ Aurora Egido, “La variedad en la *Agudeza* de Baltasar Gracián”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, ed. cit., pp. 241-241.

- “En la publicación de las *Rimas varias* del Marqués de San Felices”, soneto
- “A un soldado español, que subiendo por una muralla se abrazó de un Francés, y cayendo despeñados se dieron de puñaladas en el aire”, soneto
- “Al martirio de san Juan Evangelista”, soneto
- “A una envidia obstinada”, canción
- “A una dama volviendo de un desmayo”, quintillas
- “Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas”, seguidillas
- “A una dama, que tenía un muy pequeño cuerpo, y muy grandes ojos. Fue asunto de la Academia”, quintillas
- “A un hombre mozo, y pobre, que se casó por interés con una mujer vieja y fea”, romance
- “Jácara”, romance
- “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor; y el bochorno, para que lo encendiera. Asunto académico”, redondillas
- “A una dama que, escribiendo celosa a su galán, se quedó dormida”, quintillas
- “A un amigo, pidiéndole su coche”, romance
- “Al convalecer una dama”, décimas
- “A un cojo, enamorado de una dama corta de vista”, décimas
- “A lo imposible de comunicarse dos amantes”, romance
- “Amante desesperado, que desea la muerte”, canción
- “A una dama, que habiéndosele ausentado su galán celoso favorecía a otro menos firme”, romance

- “Anteponiendo la dicha de la Universidad de Zaragoza a las de otras ciudades, por haber merecido en sus Escuelas al Excelentísimo Cardenal D. Antonio de Aragón”, romance
- “A una dama, que habiéndole dejado hablar en la Ribera, no permitía después dejarse ver”, romance
- “Loa de una comedia, que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” [romance]
- “Persuadiendo a un amigo huyera a los engaños del amor, glosando estos dos versos de Góngora: *Sobre estas altas rocas, / ejemplo de firmeza*”, endechas
- “Respuesta a una carta de un amigo”, romance
- “Pidiendo a un amigo ausente, en nombre de unas damas, que volviera a Zaragoza”, romance
- “Sátira” [romance]
- “Celoso un amante se queja del amor”, romance
- “Desengaña a un amante confiado, por favorecido”, romance
- “A un hombre, que a las primeras visitas le pidió unas camisas a una dama”, romance
- “Quejas a la Fortuna”, romance
- “Despídese un amante de su dama, por haber recibido un presente de otro en ausencia suya”, quintillas

Tenemos asuntos académicos tan curiosos como una supuesta ocasión en que “Habiéndole pasado un conche por una pierna, cuenta su desgracia a la Academia” (LIV), o “A una mujer que nunca se santiguaba, y la cruzaron la cara” (LV), “A una dama volviendo de un desmayo” (LXII), “A un soldado español, que subiendo por una muralla

se abrazó de un Francés, y cayendo despeñados se dieron de puñaladas en el aire” (LIX). En ellos se explicita, junto al título, que el poema “fue asunto de academia”. Mucho se les parece “A un hombre mozo, y pobre, que se casó por interés con una mujer vieja y fea” (LXV), que recrea un tipo muy común en la literatura satírica; “A una dama que, escribiendo celosa a su galán, se quedó dormida” (LXVIII) y “A un amigo, pidiéndole su coche” (LXIX). Podemos ver la insistencia en las taras físicas como motivo de burla, como en “A una dama, que tenía un muy pequeño cuerpo, y muy grandes ojos” (LXIV), o “A un cojo, enamorado de una dama corta de vista” (LXXI), una décima cuya firma métrica, quizás, motivó la colocación del poema anterior, que no es de tono jocoso: “Al convalecer una dama” (LXX). Disgregados aparecen por los poemas diversos tipos propios de la sátira contra la mujer, amén de la vieja y la fea, como la mujer adúltera: “A una dama, que habiéndosele ausentado su galán celoso favorecía a otro menos firme” (LXXIV).

La literatura como ejercicio de destreza da cabida a otro tipo de poemas, dentro de la llamada “poesía de circunstancias”, propio de las academias y de la época que nos ocupa, en general. El estilo epistolar, tan de moda, que graba sus huellas en la impresión de manuales específicos, no había dejado indiferentes a poetas como, por ejemplo, Martín Miguel Navarro, quien, como recopiló Latasa, escribió numerosas cartas poéticas (entre ellas, “una excusándose con un caballero reducido a la vida filosófica de no haberle escrito”).²³² También José Navarro incluye en sus *Poesías varias* una “Respuesta a una carta de una dama” (LVI) y “Respuesta a una carta de un amigo” (LXXIX). La escritura al que está

²³² Uno de los más completos resúmenes de la producción y la persona de Martín Miguel Navarro la llevó a cabo M.^a José Alonso en la entrada correspondiente del *Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVII*, dirigido por Pablo Jauralde (Madrid, Castalia, 2010, vol. II, pp. 3-9).

ausente es una práctica habitual. La consecuencia es una serie de poemas con destinatario explícito en el texto, como aquel en el que podremos enseguida nuestra atención, “Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII), aunque no siempre se trate de una mujer: “Pidiendo a un amigo ausente, en nombre de unas damas, que volviera a Zaragoza” (LXXX).

No dejan de remitirnos a los poemas del comienzo otra serie de textos que, por su asunto, no parecen sostener la postulación de una estructura consistente. Reaparece el tema devoto en un soneto “Al martirio de san Juan Evangelista” (LX). Podemos ver además algunos otros de tema reiterativo como “A lo imposible de comunicarse dos amantes” (LXII), “Amante desesperado, que desea la muerte” (LXXIII) o “Despídese un amante de su dama, por haber recibido un presente de otro en ausencia suya” (LXXXVI). El tratamiento del sufrimiento amoroso se hace patente a través del desengaño (“Desengaña a un amante confiado, por favorecido”, LXXXIII) o de la no correspondencia (“Celoso un amante se queja del amor”, LXXXII). La separación provoca situaciones difíciles que se tornan asunto académico: “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor; y el bochorno, para que lo encendiera” (LXVII); “A una dama, que habiéndole dejado hablar en la Ribera, no permitía después dejarse ver” (LXXVI). Pero también hay cierta broma con aquel que pretende encarar su deseo (“A un hombre, que a las primeras visitas le pidió unas camisas a una dama”, LXXXIV).

Algunas ocasiones puntuales, que se suman a las citadas hasta el momento, se incluyen en el encabezamiento del poema. Poemas de circunstancias son también el dedicado “Al padre fray Tomás Francés de

Urrutigoyti, en la Cuaresma que predicó en el Hospital de Zaragoza” (LVII); aquel que escribió “En la publicación de las *Rimas varias* del Marqués de San Felices” (LVIII); el poema laudatorio “Anteponiendo la dicha de la Universidad de Zaragoza a las de otras ciudades, por haber merecido en sus Escuelas al Excelentísimo Cardenal D. Antonio de Aragón” (LXXV). Tanta concisión y puntualidad temporal se opone al tratamiento en abstracto de asuntos académicos como el del juego de naipes, volcado en el romance “Sátira” (LXXXI).

Otros poemas nos quedan por mencionar, que tienen menos que ver con aquellos con los que comparten páginas próximas. Por ejemplo “A una envidia obstinada” (LXI), que muestra el tránsito del día y de la noche en clave alegórica, con una antropomorfización del sol y de la luna. Se recoge la “Loa de una comedia, que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” que, como señalamos, da cuenta de parte de su actividad teatral (LXXVII). Suponemos que, con ella, podría haberse integrado también en algún espectáculo teatral la “Jácara” que comienza “A Frascilla la frutera” (LXVI), donde describe con humor y escatología la brutal paliza que recibe la susodicha, los efectos del golpe y las medidas que ha de tomar el médico que la atiende. Los personajes del hampa aderezan con su actitud la risa que ya domina en los textos cercanos y que posiblemente lograría también en el público.

La jácara queda incluida en esta miscelánea justamente antes de un poema importante, que ejemplifica el gusto gongorino del poeta, insertado en su tiempo y en su círculo de relaciones literarias. En “Persuadiendo a un amigo huyera a los engaños del amor”, el ejercicio consiste en glosar dos versos de Luis de Góngora, aspecto que señala desde el título. Escribe unas endechas a partir de las siguientes palabras:

“Sobre estas altas rocas, / ejemplo de firmeza” (LXXVIII), que le sirven como estrambote, tras haber sido anunciadas también al comienzo. El mismo pesimismo se desprendía de otro poema en este mismo bloque en el que todo son quejas, e increpa a la deidad correspondiente por la escasez de sus logros: “Quejas a la Fortuna” (LXXXV).

Por último, merece consideración aparte, y así lo hemos apuntado antes, la “Fábula del juicio de Paris” (LXXXVII).²³³ Si seguimos las directrices de la *rota virgiliana* propuesta por Juan de Garlande, ella sola constituye un bloque independiente por el asunto y el estilo elevado. Si habláramos sencillamente de la fábula, recordemos que los antiguos la definen como “un relato falso que reproduce una verdad. [...] Aunque los poetas se valgan de ficciones, encierran en ellas los más profundos principios de la sabiduría”. Encontramos la ejemplaridad de los seres mitológicos, su poder representativo de las grandezas y miserias humanas, así como la aplicación de los recursos literarios que suelen caracterizar la escritura de José Navarro: del mismo modo que en los poemas religiosos se atisba su diente afilado y algún que otro chiste que parece sacado de contexto y rompe con la linealidad del poema, esta fábula presenta comentarios humorísticos.²³⁴

Aparecen ingeniosos golpes de humor para la descripción de los rasgos de Juno, a la que le pregunta “¿qué pies son esos?”, y añade: “Sin duda alguna que cuando / a Ío en vaca volvisteis / os quedasteis con los callos” (vv. 196-200). El recurso satírico enriquece una característica

²³³ Se trata el poema por extenso en el capítulo dedicado a la mitología.

²³⁴ Sobre la tradición y el concepto de *fábula*, véase Alfonso de Torres, *Ejercicios de retórica*, Violeta Pérez Custodio (ed. y trad.), Luisa López Grigera (introd.), Madrid, Laberinto, 2003, pp. 55 ss. (la cita es de la p. 63). Cfr. también Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, en Elena Casas, *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980, cap. XVI, pp. 354-357.

puesta en práctica de todos los géneros en el mismo poema: hay narración, puesto que recrea el episodio mitológico que le da título; hay lírica, mas no específicamente por el molde, sino por las figuras retóricas empleadas y el gusto por el instante detenido para dar vida a las metáforas; hay teatro, ya que otorga la voz a algunos personajes en determinados momentos.

En otro orden de catalogación, consta evidentemente la función didáctica de la anécdota mitológica, reforzada con el marbete de “fábula”, además del humor, pero hay también referencias descriptivas de la realidad. Es curiosa su mención del Retiro, la Casa de Campo y el Manzanares como río “del Cielo”. Conforman el paisaje en el que se supone que creció Paris, un reflejo madrileño descrito tras mencionar las ruinas de Troya: la *descriptio* de las diosas, el paisaje y su arquitectura da cabida a una serie de recursos que analizaremos más adelante. Conjuga una serie de valores como la relación entre las artes que ejemplifica que “el descriptivismo propio del Barroco afectó a muchos géneros, entre ellos la fábula mitológica, que se hizo marco propicio para los ejercicios de la *ékphrasis*, la relación histórica o las descripciones naturales”.²³⁵

Nuevamente el mito no es capaz solamente de albergar todas las pasiones del hombre, con sus virtudes y defectos, todas las enseñanzas morales y los argumentos que el ser humano puede buscar en las letras. En este caso se aspira además a la convivencia de los géneros, al equilibrio de sus destrezas retóricas, de las que buena muestra da la variedad del libro. Emulando la microcosmía imperante aún en la época,

²³⁵ Así lo afirmaba Aurora Egido, “La hidra bocal”, art. cit., p. 35, y en parecidos términos se expresaba José María Castro Calvo en su obra *Fábulas mitológicas en España* (ed. cit.).

el último poema culmina la idea totalizadora de las *Poesías varias*, varias en su forma, en su fondo y en su estilo.

3. Métrica

El reparto de los metros empleados por José Navarro en sus *Poesías varias* se mantiene fiel a las tendencias de la época. Siguiendo los modelos de Góngora, Lope y Quevedo, se alterna una síntesis de la poesía medieval (la lírica popular, el romance y el octosílabo en general) con las renovaciones renacentistas (el soneto, la octava, la silva y, en general, el endecasílabo). Todo ello es fruto de una herencia afinadamente estudiada por José Manuel Blecua de las “Corrientes poéticas en el siglo XVI”, que pervive a lo largo de la centuria siguiente. Los códigos poéticos vigentes sirven en cierto modo de guía para el estudio de nuestro caso particular, si bien es cierto, como recientemente se ha reseñado, que las investigaciones en el campo de la versificación son un territorio todavía virgen (y en especial lo relacionado con la rima, aspecto que trataremos también de manera tangencial). Ritmo y rima pueden significar lecturas potenciales del texto poético.²³⁶

En cierta medida, a esas alturas del siglo XVII se ha perdido el determinismo estético de los metros, por lo que tema y estilo no necesariamente justifican la elección de una cierta estrofa. Dos poemas en los que la voz lírica refiere su enfermedad a Julia, se sirven de distinto molde: “Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad” es un romance (XVI), mientras que, inmediatamente después, “Cuenta a Julia su enfermedad” aparece en redondillas (XVII); “A la profesión de una monja del convento de Jerusalén” se le dedican unas quintillas (XXXII), pero “A lo mismo”, también un romance acompañado de estribillo

²³⁶ José Manuel Blecua, *Sobre poesía de la Edad de Oro*, *op. cit.*, pp. 11-24. En cuanto a la versificación, nos referimos a impresiones de Mónica Güell, *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2009, pp. 19-20.

(XXXIII). La preferencia por una estructuración según criterios argumentales tuvo mucho que ver en ello:

la progresiva tendencia a la separación entre la poesía humana y la divina en los volúmenes impresos es un proceso que corre paralelo a la desvinculación estructural y temática de ciertas estrofas (como el soneto) con respecto de una macroestructura que determine su *inventio* y su *dispositio* editorial, haciendo convivir metros de tradiciones distintas en un intento por conferir variedad diversa al producto impreso.²³⁷

Es otro de los rasgos del amplísimo y polivalente concepto de la *variedad*. Sin embargo, pueden notarse una serie de constantes que enseguida analizaremos, puesto que el asunto sigue condicionando en algunos casos la forma del poema y, cuando menos, no se pierde de vista la tradición que así lo respalda.

Teniendo en cuenta los tipos de estrofa que aparecen en las *Poesías varias* y el número de poemas vinculados con cada una de ellas, podemos ofrecer la siguiente sinopsis, ordenada de mayor a menor frecuencia: romance, quintilla, soneto y décima, sin duda alguna los metros preferidos; les siguen de cerca la endecha, la seguidilla y la silva, con menos de cinco textos siguiendo las características de cada uno de ellos; finalmente, con un solo poema o dos, están representadas la redondilla, la canción, la octava y unos versos de pie quebrado.

El soneto pasa a ser empleado con frecuencia para asuntos humildes, con un notable incremento para la burla y la sátira, aunque no es el caso concreto de José Navarro. Además de este, los distintos metros importados de Italia, como la canción, se han asentado en el territorio peninsular (también nuestro poeta se atreverá con ella). Debido al

²³⁷ Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, ed. cit., p. 221.

desarrollo de esta herencia y a la desligazón entre *res* y *verba* (aunque haremos alusión a sus nociones clásicas), carece de sentido a nuestro juicio una clasificación bipartita a estas alturas. El estudio del formato del volumen y la repercusión de otros libros de título parecido en la época restan credibilidad a la bipolaridad que conforman los metros italianizantes, por un lado, y la métrica de raíces castellanas, por otro. El predominio de esta última, no obstante, como consecuencia del uso y del abuso del romance, que mantiene su carácter narrativo, como veremos, no deja de remitir a aquellas bases. Pero hay referencias suficientes en la tradición española llegados al momento en el que escribe José Navarro; sobran los poetas a los que, en su lengua, puede emular a la hora de practicar los diferentes metros. Parece más prudente, por lo tanto, considerar los distintos moldes en función de una caracterización más atemporal.²³⁸

Las *Poesías varias* contienen tipos métricos tanto de arte menor, entre los que predomina el octosílabo en sus diferentes manifestaciones estróficas, fundamentalmente el romance, como de arte mayor, sobre todo a través del soneto. Parece que se prefieren porcentualmente los primeros. Vamos a repasar los moldes métricos empleados en las *Poesías varias* según su frecuencia de uso. Advirtamos, sin haber cotejado el posible origen de todos los poemas, que en el ámbito académico en el que se escriben bien pudo influir no sólo el ejercicio literario de la

²³⁸ Además del *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (Madrid, Juan de la Cuesta, 1606) [ed. facsímil], Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, seguimos los estudios clásicos Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, K. Wagner y F. López Estrada (trad.), Madrid, Gredos, 1997; Tomás Navarro Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid / Barcelona, Guadarrama / Labor, 1974; Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1988. Asimismo, algunos otros que iremos anotando en ocasiones puntuales, como el de Emiliano Díez-Echarri, *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, CSIC / Instituto “Miguel de Cervantes”, 1970.

versatilidad del poeta, sino también el metro sugerido junto con el asunto del poema, cuando este responde a algún tipo de convocatoria.

3.1. Romance

Se trata del tipo estrófico más utilizado en las *Poesías varias*, como lo es, probablemente, en toda la historia de la poesía española, y consiste en una serie indefinida de versos octosílabos que riman los pares en asonante. El mantenimiento de la rima en todo el conjunto distingue a este de las cuartetos asonantadas, con las que confluyen dada la tendencia del *Romancero nuevo* a la equivalencia entre el periodo sintáctico y la citada estrofa. Como señalara Antonio Pérez Lasheras a propósito de la *Fábula de Píramo y Tisbe*, con ese y otros poemas, el propio Góngora “– junto a Lope de Vega y otros autores de menor renombre– ayudó a consolidar[la] en su estructura actual: con rima asonante y regulación sintáctica en cuartetos”.²³⁹

La abundante tradición de su transmisión manuscrita da paso en el siglo XVII al predominio de la estrofa en el mundo de la imprenta, en el que el *Romancero Nuevo* es sólo un componente más, aunque importante, del interés y el dominio de la estrofa en lengua española, que fue ganando terreno también en el teatro desde finales del siglo XVI.²⁴⁰

Esa preferencia por parte de José Navarro de la estructura abierta del romance, frente a otras más restrictivas, bien podríamos achacarla al

²³⁹ Antonio Pérez Lasheras, *Ni amor ni constante (Góngora en su Fábula de Píramo y Tisbe)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011, p. 11.

²⁴⁰ Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 205 ss.; Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, pp. 288 ss, §214.

talante repentizador que le atribuye Jorge Laborda en el prólogo: “en las conversaciones, la facilidad con que ha dicho de repente, la gravedad con que de pensado ha escrito”. Es rápido con el manejo de la versificación, y el molde más natural parece, con diferencia, el del romance.

No son pocos los asuntos devotos para los que se sirve de dicho metro: “A la profesión de una religiosa” (XXX), “A san Bartolomé” (XXXVI), “A santa Catalina de Sena” (XXXVII), el tercero de la serie a san Juan Evangelista (XXXIX), “Al velo de una religiosa de la Encarnación” (XLV), “A Nuestra Señora del Pilar” (XLVI), “A san Andrés” (XLVIII). Algunos de ellos, cumpliendo las características propias del *Romancero Nuevo*, además del predominio generalizado de la asonancia y el empleo de la cuarteta como unidad sintáctica, muestran la aparición en sus comienzos de una letrilla a modo de estribillo, que varía en cuanto al número de versos.²⁴¹ Es el caso del segundo poema “Al nacimiento de nuestro Señor” (XXVIII), otro “A la profesión de una religiosa del Convento de Jerusalén” (XXXIII), otro “Al Santísimo Sacramento” (XXXVIII) y “A santa Lucía, en ocasión de haber cobrado por su intercesión la vista una niña” (XLIX).

Respecto al término “letrilla”, ha de tenerse en cuenta que aparece explícito sólo en dos de los casos anteriormente citados: “Al nacimiento de nuestro Señor” (XXVIII) y “A santa Lucía, en ocasión de haber cobrado por su intercesión la vista una niña” (XLIX). No le dedicamos un apartado como estrofa porque el poeta añade la denominación de “romance” en ambos casos, y no hallamos coincidencia en el número de versos del estribillo, mientras que sí coinciden con otros en los que

²⁴¹ Véase la introducción a *El Romancero* de Manuel Alvar, Madrid, Editorial Magisterio español, 1968, p. 10; también los manuales de Emiliano Díez-Echarri, *op. cit.*, p. 198; Rudolf Baehr, *op. cit.*, p. 215.

propriadamente no se indica que se trata de “letrillas”, sino de “estribillo” de otro “romance” (véase cualquiera de los indicados). Cabe ser recordada la práctica frecuente por parte de Góngora y Quevedo, cuyos testimonios han sido mejor estudiados, y la relación directa de esta, denominando a la estrofa, con la crítica social por medio de la sátira y la burla. Como tal, su raigambre en la poesía castellana tradicional está vinculada con el zéjel, y es equivalente en su evolución posterior con el “villancico” o la “letra”.

Como sería lo esperable, en “Al nacimiento de nuestro Señor” (XXVIII) coincide la rima del romance con la de la letrilla, cuyos versos pares riman en asonante “o-o”. Le otorga una unidad sintetizada de este modo por Iuri Tinianov al tratar de “El sentido de la palabra poética”: “la rima es un importante aliciente semántico. La condición de la rima está en la acción progresiva de su primer miembro y en la regresiva del segundo”.²⁴²

Sin embargo, no hay coincidencia alguna en la rima, ni siquiera verso de vuelta que remita al texto anterior en “A santa Lucía, en ocasión de haber cobrado por su intercesión la vista una niña” (XLIX) a la rima del estribillo. En cuanto a la temática, el asunto religioso se ve levemente salpicado en sendos casos de algún tipo de contenido humorístico, frecuente en las letrillas de Lope y Góngora, con las que podríamos relacionarlas. Y prácticamente todas las que, en menor número, escribió Quevedo, eran humorísticas. Aparece algún juego de palabras que echa mano de otros campos de la lengua, como el del Derecho: “porque siendo su abogada / le ganó un pleito en la vista” (XLIX, vv. 7-8). También es coincidente, nota típica por otra parte en

²⁴² Iuri Tinianov, *El problema de la lengua poética*, Ana Luisa Poljak (trad.), Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, 1972, p. 115.

toda la escritura barroca, la abundancia de dobles sentidos, a pesar de tratarse de poemas de contenido sacro.²⁴³

Frente al estribillo indicado al principio del poema, podemos encontrar otra modalidad de remate como es la del romance en cuyo final se incluye un soneto: el “Romance a Julia herida en una mano” (XI) cuenta las peripecias de la dama herida, y concluye el episodio con una descripción lírica de la belleza que, emulando a la naturaleza, emana de la escena. Ese remate se da también en poema siguiente, los pareados que componen la “Carta a Julia” (XII).

Se emplea el romance también para asuntos académicos de carácter humano: “A Julia habiendo velado a una enferma toda la noche” (XIX), “A una ausencia” (XX), “A un amigo, pidiéndole su coche” (LXIX), “A lo imposible de comunicarse dos amantes” (LXXII), “Desengaña a un amante confiado, por favorecido” (LXXXIII). Son buenos para quejas: “Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad” (XVI), “A una dama, que habiéndole dejado hablar en la Ribera, no permitía después dejarse ver” (LXXVI), “Celoso un amante se queja del amor” (LXXXII), “Quejas a la Fortuna” (LXXXV). En otros poemas de circunstancias o escritos por festejos concretos también se recurre al romance: “Anteponiendo la dicha de la Universidad de Zaragoza a las de otras ciudades, por haber merecido en sus Escuelas al Excelentísimo Cardenal D. Antonio de Aragón” (LXXV).

La postulación de su origen épico se ha querido ver como razón principal para el gusto por el romance que transmite acciones. Ya en el siglo XVI se dice de él que sirve para describir “hechos hazañosos, casos

²⁴³ Véase Ana María Snell, *Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo*, London, Tamesis Books, 1981, p. 38 ss.; María José Alonso Veloso, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 35 ss.

tristes, y lastimeros, acontecimientos raros, nuevos y singulares”; narraciones, en fin. Ello explica su elección métrica en la “Fábula del Juicio de Paris”, último poema del libro. Según la tradición, esta se encuadra como género histórico dentro de la poesía propiamente narrativa.²⁴⁴

Algunos otros romances de las *Poesías varias* de José Navarro son asimismo eminentemente narrativos: “Escúsase con Julia de ir a verla” (XIV), “Habiéndole pasado un coche por una pierna, cuenta su desgracia a la Academia” (LIV). Se nos transmiten historias satíricas, como “A un hombre mozo, y pobre, que se casó por interés con una mujer vieja y fea” (LXV), “A una dama, que habiéndosele ausentado su galán celoso favorecía a otro menos firme” (LXXIV), “Sátira” (LXXI), “A un hombre, que a las primeras visitas le pidió unas camisas a una dama” (LXXXIV) y la “Jácara” que comienza “A Frascilla la frutera” (LXVI). Ese acto de contar es el mismo que aparece en distintos ejercicios retóricos, que son romances con marbete epistolar: “Da la respuesta de una diligencia que le encomendaron hacer al poeta” (XIII), “Respuesta a una carta de una dama” (LVI), “Respuesta a una carta de un amigo” (LXXIX), “Pidiendo a un amigo ausente, en nombre de unas damas, que volviera a Zaragoza” (LXXX). Además de ellos, en forma de romance escribe también la “Carta del dios Apolo a la Academia” (XXI b) con la que se cierra el primero de los vejámenes, el “que dio en la academia del excelentísimo señor conde de Lemos (XXI). El octosílabo

²⁴⁴ Juan Díaz Rengifo, *op. cit.*, cap. XXXIV, pp. 38-39; Antonio Quilis, *op. cit.*, pp. 145-153.

se ha considerado el metro preferido para la escritura de cartas y misivas en verso a lo largo del Siglo de Oro.²⁴⁵

En el ámbito académico escribió otros textos sirviéndose del molde romanceril, como la “Oración que hizo siendo presidente, en la Academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII). Como catálogo de su dominio métrico, alterna (sin decirlo de forma expresa junto al título) una rica pluralidad de estrofas de arte mayor y menor: la silva, la octava real y el romance.

Respecto al contenido, como estamos viendo, hay no pocos ejemplos de la extensión del romance, que abarca casi todos los géneros. Con él hemos de vincular la “Loa de una comedia, que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXVII), y es que en el ámbito teatral tubo un notable predominio.²⁴⁶

3.2. Quintilla

La quintilla es un grupo de cinco versos octosílabos con rimas asonantes, nunca más de dos seguidas, que evita el pareado al final. Es una estrofa popular, nacida de la redondilla, que, perdura aún hoy en el ámbito rural como base para la improvisación; está, por ejemplo, documentado en Hispanoamérica, algo que sucede también con la décima.²⁴⁷

²⁴⁵ José Ignacio Díez, “Notas sobre la carta en octosílabo”, *La epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 151-180.

²⁴⁶ Rudolf Baehr, *op. cit.*, p. 216.

²⁴⁷ Véase sobre ello, por ejemplo, el libro de Ivette J. de Baez, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México, El Colegio de México, 1969. La décima suele ser la estrofa escogida para la copla inicial de glosas modernas, *ibídem*, p. 14.

Era un metro frecuente en el teatro de Lope, cuyo *Isidro* (1599), poema épico en diez cantos, sirve como modelo de hagiografía popular: su andadura como libro venía respaldada por el conocimiento entre un amplio público. Manuel Alvar, por ejemplo, tras elogiar la emulación que de este realiza Francisco de la Torre, indica que otro ejemplo son las quintillas de José Navarro. En concreto se refiere a las dedicadas a san Blas, a Santiago y a Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja.²⁴⁸

En efecto, estos y otros poemas que enumeramos a continuación son los que nos conciernen: “Discurre estando enfermo en la procesión del Corpus” (XV), “A san Pedro” (XXII), “A la Madalena” (XXIV), “A Santiago, patrón de España” (XXV), “A san Blas” (XXVI), “A la imagen de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja” (XXVII), “Al nacimiento de nuestro Señor” (XXVIII), “A la profesión de una religiosa del Convento de Jerusalén” (XXXII), “A san Agustín” (XXXV), dos poemas “A san Juan Evangelista” (XXXIX y XL), uno de los dos textos dedicados “A los reyes” (XLIII), “A santa Catalina Mártir” (XLVII), “A Nuestra Señora de los Remedios, en la octava que el Consejo de Aragón le dedicó en nacimiento de gracias por la restauración de Barcelona” (L). Con ellos se constata la predilección del poeta por este molde estrófico para el asunto devoto, algo común en otros contemporáneos como José Tafalla y Negrete, además de recurrir a las quintillas para los poemas de corte descriptivo, especialmente de proceso.²⁴⁹

Pero también aparecen otros de temas explícitamente académicos, pertenecientes al último de los bloques argumentales que hemos discernido. Se trata de “A una mujer que nunca se santiguaba, y la

²⁴⁸ Edición y estudio del Entrettenimiento de las musas de don Francisco de la Torre y Sevil, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁹ Cfr. tesis doctoral inédita de M^a Rosario Juste Sánchez, *Estudio y edición de la obra de José Tafalla*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991, vol. I, p. 403.

cruzaron la cara” (LV), “A una dama volviendo de un desmayo” (LXII), “A una dama, que tenía un muy pequeño cuerpo, y muy grandes ojos” (LXIV), “A una dama que, escribiendo celosa a su galán, se quedó dormida” (LXVIII) y “Despídese un amante de su dama, por haber recibido un presente de otro en ausencia suya” (LXXXVI). Hay que notar que, dentro de cada unidad argumental, suelen aparecer seguidos los poemas que se escriben con este mismo molde métrico, lo cual refrenda la propuesta de *dispositio* postulada con anterioridad.

En general, José Navarro recurre a la quintilla tenida por más frecuente: consta de cinco versos octosílabos cuya rima coincide en los versos pares y en los impares respectivamente (ababa). Ese tipo básico, sobrenombrado a veces quintilla cruzada, se completa con otros: quintilla sobre redondilla (aabba), o quintilla sobre cuarteta (abbab). No aparecen, sin embargo, los otros dos esquemas posibles: abaab y aabab.²⁵⁰

Ha de tenerse en cuenta que se alude al marbete “quintilla de ciego” en dos de los poemas cuyo título señala, únicamente, que se trata de quintillas: una vez se anuncia como tal en el estribillo un poema dedicado a los Reyes Magos (XLIII), mientras que, en la otra, se refiere José Navarro “A Santiago, patrón de España” (XXV, v. 3). En ambos casos, es el amor divino, la fe que se profesa a la figura religiosa en cuestión, la que parece justificar dicho empleo, no exento de los matices burlescos que han sido estudiados, por ejemplo, en el caso de las quintillas de ciego de Cáncer y Velasco. La alusión a la temática de la falta de visión es uno de los recursos frecuentes asociados con el empleo de esta estrofa, que se deja ver, por ejemplo, en las *Poesías varias* de

²⁵⁰ Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 264 ss.; Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 217, §124; Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 103; Elena Varela Merino, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou, *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005, pp. 322-324.

Alberto Díez y Foncalda, autor de unas quintillas “A una boda de ciegos”.²⁵¹

3.3. Soneto

Como ocurría con otras estrofas, podemos señalar que la propuesta de esquema del libro que hemos presentado se ha apoyado precisamente en la colección de sonetos dentro de cada uno de los bloques argumentales analizados. Aunque este no es un criterio inamovible, como veremos enseguida, según su paginación, y pudo comprobarse en el listado expuesto al tratar de la *dispositio* de la obra: algunos de los sonetos de carácter serio sí aparecen agrupados, aunque no de forma sistemática. Desde aquellos *Sonetos fechos al itálico modo* hasta el momento, “la más grave composición que hay en la Poesía Española” da cabida ya a asuntos de lo más variopinto, “sirve para cuantas cosas quisiere uno”. En las *Poesías varias* sólo se utiliza para lo serio, tal vez remitiendo a su origen, reservado como estaba a lo elevado con el triunfo que le otorgó Petrarca en el ámbito europeo.²⁵²

Con mención expresa del metro constan los siguientes poemas: “Colige la enfermedad de Julia por los efectos que ve en el Cielo” (VIII), “Discúlpase de haber querido a otra” (IX), “Al padre fray Tomás Francés

²⁵¹ Alberto Díez, *Poesías varias*, *op. cit.*, pp. 4-6; Inmaculada Osuna, “Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII”, en *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Julián Olivares (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 335-366. Se trata del asunto por extenso en el capítulo de la poesía religiosa de esta misma tesis doctoral.

²⁵² Juan Díaz Rengifo, *op. cit.*, cap. XLII, pp. 48 ss.; Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 385 ss.

de Urrutigoyti, en la Cuaresma que predicó en el Hospital de Zaragoza” (LVII), “En la publicación de las Rimas varias del Marqués de San Felices” (LVIII), “A un soldado español, que subiendo por una muralla se abrazó de un Francés, y cayendo despeñados se dieron de puñaladas en el aire” (LIX) y “Al martirio de san Juan Evangelista” (LX). Si hacemos caso de Lope en su *Arte nuevo*, “el soneto está bien en los que aguardan”, y parece que también José Navarro lo sabía, porque con otro de ellos “Aconsuela a Julia en la ausencia de dos amigas” (X).²⁵³

Por otra parte, algunas de las *Poesías varias* rematan su final con un soneto, que no ha quedado anunciado como tal sino dentro del poema en el que se inserta. Eso sucede en el “Romance a Julia herida en una mano” (XI) y en la “Carta a Julia” (XII), que acumula dos carencias llamativas: por una parte, no se indica la inclusión de un soneto al final del texto de carácter epistolar que, además, es una silva, aunque no se indique (como señalaremos nuevamente al tratar de dicha estrofa).

Podemos afirmar que en buena parte de los mismos predomina la distribución tradicional de la materia en el poema: los cuartetos suelen ser expositivos y los tercetos, conclusivos. Además, siguen otras normas corrientes, la primera de las cuales atañe al asunto: este se limita a ser único. Por otro lado, todos los sonetos que aparecen en las *Poesías varias* siguen sin excepción uno de los esquemas métricos más extendidos, sin duda el de mayor importancia en las fórmulas italianas: ABBA ABBA CDE CDE, típico también de Boscán, Garcilaso y Góngora, modelo directo de aquella larga tradición heredada del otro lado del Mediterráneo. Los cuartetos muestran, como era también habitual, una

²⁵³ Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, pp. 252-253, §156; Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Colección de las obras sueltas así en prosa, como en verso*, ed. cit., p. 415.

unidad especular simétrica AB / BA, que coincide también con la sintaxis y la semántica. Respecto a los tercetos, parece reseñable que el predominio del citado esquema se produce tanto en Quevedo (que alterna con los del tipo CDC DCD) como en Góngora.²⁵⁴

3.4. Décima

Las distintas estrofas de diez versos en la poesía española suelen mostrar un predominio natural del octosílabo, al igual que sucede en las *Poesías varias* que ahora estudiamos. Excepcionalmente, se denominan décimas a las estrofas que conforman el poema “Diéronle por favor una liga verde con puntas negras” (VII), una combinación de heptasílabos y endecasílabos. Sin embargo, forma una continuidad con el resto de poemas compuestos por décimas octosilábicas. De las distintas variedades que tradicionalmente se han considerado dentro de la décima, José Navarro emplea las llamadas copla real, es decir, aquella cuyas rimas se reparten en grupos de cinco versos (5 + 5), que arrincona con facilidad y rapidez a la décima antigua (4+6 ó 6+4) desde el siglo XV, y la décima espinela. Esta última es en realidad una forma especial de la anterior, cuyo éxito le atribuía Lope de Vega a Vicente Espinel.²⁵⁵

En las *Poesías varias*, José Navarro suele combinar ambas disposiciones: la de la décima espinela: abbaa ccddc o, invirtiendo el orden, coplas reales: aabba cddcc. El poeta es una vez más coherente con

²⁵⁴ Antonio Quilis, *op. cit.*, pp. 133 ss.; Rudolf Baehr, *op. cit.*, p. 390; Mónica Güell, *La rima en Garcilaso y Góngora*, *op. cit.*, pp. 28 ss.

²⁵⁵ Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 297-299 y 301 ss.; Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, pp. 268-269, §185.

su idea de la *varietas*. Como se señala en el *Arte poética* de Rengifo, “pueden llevar unas mismas consonantes, o la una unas, y la otra otras: y esto es mejor, porque así lleva más variedad la poesía”.²⁵⁶

Los poemas que presentan esa forma son sobre todo los de asunto serio, y parecen tener en cuenta que, como recordara Lope en su *Arte nuevo*, “las décimas son buenas para quejas”: “Hirióse Julia un dedo, rompiendo una sortija de vidrio” (II), “Porfía en amar, ausente, celoso y aborrecido” (III), “Amante favorecido, que teme ser olvidado” (IV), “Consigue licencia de explicar los deseos de su amor” (V), “Desvanece a Julia los recelos de su temor” (VI), “Al convalecer una dama” (LXX). Nótese además que los cinco primeros aparecen de forma contigua en el libro, y que desarrollan temas propiamente académicos.²⁵⁷

Tradicionalmente, la historia de la décima ha estado ligada al epigrama, entre otras razones, por su estrecha relación con el contenido satírico, según se ha estudiado, por ejemplo, a propósito de la producción de Góngora, cuyas décimas son predominantemente de asunto burlesco. Sin embargo, sólo en una ocasión tenemos un poema de dicho carácter escrito en décimas, “A un cojo, enamorado de una dama corta de vista” (LXXI), lo cual resulta cuando menos llamativo dado el predominio del tono burlesco en las *Poesías varias*.²⁵⁸

²⁵⁶ Juan Díaz Rengifo, *op. cit.*, cap. XXIII, pp. 24.

²⁵⁷ Lope de Vega, *op. cit.*, p. 415.

²⁵⁸ Antonio Pérez Lasheras, “Acercamiento a las décimas satíricas y burlescas de Góngora”, en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2013, pp. 209 y 219.

3.5. Endecha

Escritas en heptasílabos, estas composiciones en forma de romancillo asonante eran así llamadas por Lope (en otras ocasiones, las llamaba también idilios piscatorios). No parecen muy frecuentes en la primera mitad del siglo XVII, salvo por la práctica de Góngora, que impulsó seguramente a muchos de sus seguidores, como José Navarro.²⁵⁹ Una de las razones que se han señalado para el incremento de su empleo en la época es “su popularización como componenete largo de la seguidilla”, de la que hablaremos a continuación.²⁶⁰

Sólo en cuatro ocasiones encontramos el uso de endechas aunque, como veremos, daremos especial importancia a una de ellas. Del primero de los bloques, de temática seria, es el poema “A la ingratitud de Julia” (XVIII); y serio también, aunque del bloque segundo, de carácter devoto, es el que se dedica “A los reyes” (XLII), los magos de Oriente. Se da la peculiaridad de que en una de esos cuatro casos las endechas vienen precedidas de un estribillo polimétrico, que no podemos codificar dentro de una estructura conocida: nos referimos al tercero de los poemas dedicados “A la profesión de una religiosa del Convento de Jerusalén”, es decir “A lo mismo” (XXXIV).

Caso semejante se produce en “Persuadiendo a un amigo huyera a los engaños del amor, glosando estos dos versos de Góngora: *Sobre estas altas rocas, / ejemplo de firmeza*” (LXXVIII), que presenta separados también, y en cursiva, los versos gongorinos. El término *glosa* procede del griego y, según el *Arte poética* de Rengifo, consiste en explicar

²⁵⁹ Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 100-101.

²⁶⁰ Elena Varela Merino, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou, *Manual de métrica española, op. cit.*, p. 144.

“alguna breve sentencia con muchas palabras y versos” aunque, en su origen, como prefería Luis Alfonso de Carballo, quería decir “lengua”. Él mismo da por supuesto que para las glosas, en general, se prefiere la redondilla, aunque contempla también, sin mencionar la endecha, las “glosas en verso italiano”, aquellas escritas con heptasílabos o endecasílabos.²⁶¹

Tanto este último como el primero que hemos citado, “A la ingratitud de Julia” (XVIII), remiten a la idea tradicional de las endechas, como otras variedades vinculadas con el romance, para plasmar la temática amorosa, aunque lo satírico y lo cortesano tenía también cabida y, como hemos visto, lo religioso.²⁶²

3.6. Seguidilla

Decía la duquesa de Trifaldi en el *Quijote* que, cuando se componía este género de verso, “allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmente, el azogue de los sentidos”. La seguidilla consiste en la combinación de versos pentasílabos y heptasílabos, con distintas variedades, que en este caso remiten a la seguidilla simple, de cuatro versos. La forma isométrica, como la que veremos en las *Poesías varias*, se impone tras Calderón (7-

²⁶¹ *Cisne de Apolo*, ed. cit., vol. II, p. 263; Juan Díaz Rengifo, *op. cit.*, cap. XXXVI, pp. 41 ss. para las glosas en general; cap. XXXVIII, p. 45, “De las glosas en verso italiano”.

²⁶² Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 239, § 147; Antonio Quilis, *op. cit.*, p. 100.

7a, 7-, 7a), aunque lo cierto es que muestra variedad aún durante todo el siglo XVII.²⁶³

Escasamente empleada en el libro, aparece en cuatro ocasiones: en el “Retrato a Julia” (I), en uno de los poemas titulado “A lo mismo” (XXXI), que es en este caso “A la profesión de una religiosa”, y en uno de los poemas descriptivos que analizaremos enseguida, “Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII). Son, casualmente, tres poemas predominantemente descriptivos. Una cuarta merece mención aparte, puesto que se integra en el romance “Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad” (XVI). Antes de concluir el texto, hecho un esqueleto por la extrema delgadez, anuncia: “cantaré esta seguidilla”. Y así lo hace, distinguiéndola en cursiva: “Era yo por lo negro / pez algún día, / pero ya por lo flaco / soy sólo espina” (vv. 41-44). La versatilidad de la seguidilla permite el chiste, destacado así dentro del citado romance.

Esta estrofa podía emplearse casi para cualquier asunto y presenta variedad en su distribución. El “Retrato a Julia” está compuesto por veintiocho seguidillas, que responden a dos esquemas: presentan una sola rima asonante y dos versos sueltos, que es lo más corriente (en catorce ocasiones se trata de 7-, 5a, 7-, 5a), o bien presentan dos rimas alternas (en sólo cuatro ocasiones aparece el esquema 7a, 5b, 7a, 5b). Esa misma alternancia se presenta en “Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII), mientras que sólo es el primer esquema el que se cumple luego tanto en el poema a la profesión de la religiosa (XXXI).

²⁶³ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2003, II, cap. 38, p. 455; Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 248 ss.; Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, pp. 292-293, §216.

3.7. Silva

Desde las Silvas de Estacio hasta el siglo XVII, pasando por Policiano y tantos otros, el término va tomando distintos significados. El de la estrofa se consolida con el uso de la misma en español, gracias a las *Soledades* de Góngora. Sólo en el tránsito entre el siglo XVI y el que nos ocupa puede hablarse ya de la alusión a la forma métrica. Aun el mismo Quevedo se resistió a emplear dicho nombre para la citada estrofa, puesto que más bien denominaba para él a un género. Apta para cualquier tema, pasó a convertirse en la forma barroca por excelencia.²⁶⁴

Hay que advertir, en primer lugar, que la silva aparece en las *Poesías varias* sin ser mencionada, un rasgo habitual en la época, puesto que, además de no ser catalogadas como tales, su nomenclatura podía variar en función del marco, y ser distinguidas como idilios, madrigales o canciones. Justificar tal característica es complejo debido a la multiplicidad de teorías: inexactitud terminológica para unos, indefinición del término por sus límites equívocos aún en el siglo XVII, según otros, o tal vez la concepción de la “silva” a la manera renacentista, no como forma estrictamente métrica, sino como designación de poemas encomiásticos, de variedad temática y formal. No obstante, es conocida la aparición de las primeras definiciones de la nueva forma métrica en las preceptivas de mediados del siglo XVII. Se

²⁶⁴ Eugenio Asensio, “Un Quevedo incógnito: Las silvas”, *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 149 ss.; Aurora Egido, “La silva en la poesía andaluza del barroco (Con un excursus sobre Estacio y las *Obrecillas* de fray Luis)”, *Criticón*, 46 (1989), pp. 5-39; James O. Crosby y Lía Schwartz Lerner, “La silva *El sueño* de Quevedo: génesis y revisiones”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986), pp. 111-126.

sabe también que eran muchas las compilaciones que recibían ese nombre, aludiendo a su carácter misceláneo.²⁶⁵

Tres son las ocasiones en las *Poesías varias* en que nos topamos con poemas que carecen, junto al título, de indicación expresa de su estrofa, y se trata de estas composiciones libres de versos heptasílabos y endecasílabos. La peculiaridad, secundaria, si hacemos caso de algunos tratados de retórica, de que constituyan además pareados, es accidental. No obstante, es preciso reseñar que así sucede, puesto que la silva nació con la tendencia natural a la carencia de la fijación estrófica.²⁶⁶

Tradicionalmente se consideraba un molde indicado para los temas serios y elevados. Al primer adjetivo se adscribirían los poemas de José Navarro titulados “Diéronle por favor una liga verde con puntas negras” (VII), con rima consonante, y “Carta a Julia” (XII), que alterna las asonancias con la rima total o consonante, y es uno de los dos poemas del libro en el que el soneto se integra como broche final. A la seriedad, añade el matiz de elevado, por encomiástico, gracias a la “Oración que hizo siendo presidente, en la Academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII), cuya rima es exclusivamente consonante.

3.8. Redondilla

Con la “Redondilla” se identifican habitualmente cuatro octosílabos con rima consonante. José Navarro es fiel a la denominación

²⁶⁵ Vid. Quevedo, *Cinco silvas*, María del Carmen Rocha de Sigler (ed.), Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994, pp. 43-55.

²⁶⁶ Rudolf Baehr, *op. cit.*, p. 378; Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, pp. 254-255, §158.

tradicional, de modo que cuando subtitula así sus poemas, el esquema seguido es el de rimas abrazadas, abba, y no el de rimas cruzadas, que corresponde a la llamada cuarteta.²⁶⁷

En dos ocasiones se hallan redondillas en las *Poesías varias*. Dos poemas de asunto académico (uno de ellos subtitulado como tal), presentan el anuncio de la estrofa junto al título: “Cuenta a Julia su enfermedad” (XVII) y “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor; y el bochorno, para que lo encendiera. Asunto académico” (LXVII). Son de carácter amoroso, y es que la redondilla parecía idónea para sentenciar el afecto, entre muchos otros usos, entre los que se halla también el epistolar, que le dio por ejemplo Hurtado de Mendoza. Tiene, como el romance, un claro empleo narrativo.²⁶⁸

3.9. Canción

La “canción italiana”, “a la italiana” o “petrarquista”, que de todas esas formas se ha llamado, entra en España gracias a las creaciones de Dante y, sobre todo, de Petrarca. Además de Garcilaso, fiel seguidor de este, Boscán, Acuña, Gutierre de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza, Gregorio Silvestre, Montemayor, Gil Polo y Barahona de Soto son algunos de los practicantes de la estrofa en la península. Cervantes y Lope son los grandes impulsores de la canción en el siglo XVII, en el que mantiene cierta rigidez estructural, tal y como se percibe en la repetición

²⁶⁷ Antonio Quilis, *op. cit.*, pp. 98-99; Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 237-245.

²⁶⁸ Dorothy Clotelle Clark, “*Varia redondilla and copla de arte menor*”, *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 489-493; Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 216, §123.

de paradigmas métricos por parte de José Navarro. Emplea esta forma en un par de ocasiones por José Navarro, bajo la simple denominación, junto al título, de “Canción”. También de Garcilaso se decía que usaba sólo el nombre común de la estrofa.²⁶⁹

Cumplen, en las *Poesías varias*, los rasgos típicamente hispánicos: combinan heptasílabos con endecasílabos y su rima es consonante. Partiendo de un mínimo de nueve versos cada una, la canción se compone de un número variable de estancias que, generalmente, son simétricas. En las dos canciones que aparecen en libro catalogadas como tal según su versificación, no aparece verso de vuelta, probablemente el vínculo más directo de este tipo de estrofas con la lírica trovadoresca y la poesía tradicional de cancionero.²⁷⁰

Pese a lo dicho, presentan sus propias peculiaridades. En “A una envidia obstinada” (LXI) se percibe que las distintas estancias son, respectivamente, de trece, catorce, trece y seis versos perfectamente delimitados: ABBcADcEEfEFF es el esquema de la primera y la tercera estancia, mientras que en la segunda se añade un verso (lo indicamos en negrita), ABBcADcdEEfEFF que, además, consta de una fuerte carga semántica y sonoridad: “abrasarse en sus rayos” (v. 21). Podemos enmarcar esta irregularidad en el seno de la misma noción de *varietas* que atraviesa toda la colección, una *sprezzatura* que confiere gracia al poema, la imperfección que lo embellece, el lunar en el rostro con que fray Luis compara la escritura de Santa Teresa. La última estancia, acaso otra rareza frente a la primera y la tercera, que parecen marcar la norma, se ofrece del siguiente modo: AbAbCC, manteniendo la copla inicial.

²⁶⁹ Juan Díaz Rengifo, *op. cit.*, cap. LIX, pp. 64 ss.; Enrique Segura Covarsi, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, especialmente, pp. 35 ss., 197 ss.

²⁷⁰ Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 343 ss.

Prefiere, por tanto formas más complicadas y artificiosas, al introducir en el tercer verso la tercera rima.²⁷¹

Por el contrario, en la segunda canción de las *Poesías varias*, “Amante desesperado, que desea la muerte” (LXXIII), se percibe el mantenimiento de una misma estructura, puesto que las siete estancias son de siete versos cada una y siguen el esquema aBbCcAA. El seguimiento riguroso de la estructura en este caso, frente a la alternancia de la norma en el primero, pueden querer denotar un dominio de la técnica poética, puesto que el artista es perfectamente capaz de respetarla al pie de la letra, mientras que, si lo desea, puede variarla a su voluntad. No puede descartarse, no obstante, un supuesto encargo académico donde la pauta que rigiera apuntase en tal sentido.

3.10. Octava

Solamente una vez emplea José Navarro esta estrofa en sus *Poesías varias*, previa mención de las mismas: en las octavas “Al Excelentísimo señor conde de Lemos, en la ocasión de nombrarle su Majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón” (LIII). El esquema de todos los endecasílabos es el siguiente: ABABABCC, que nos sitúa en el panorama de la octava real u octava rima, empleada por Garcilaso en la égloga tercera, pero también en la *Fábula de Polifemo y Galatea* o en el *Panegírico al duque de Lerma* de Góngora.²⁷²

²⁷¹ Mónica Güell, *La rima en Garcilaso y Góngora*, op. cit., pp. 37 ss.; Enrique Segura Covarsi, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, ed. cit., pp. 27-28.

²⁷² Juan Díaz Rengifo, op. cit., cap. LIV, p. 59.

También llamada “octava rima”, “octava heroica” u “octava italiana”, la mayoría de ellas en el citado poema de Navarro cumple la característica de presentar unidad sintáctica cada cuatro versos. Es además una estrofa elevada y noble, que se ajusta al contenido, al destinatario y a la ocasión mencionada en el texto. No podemos desdeñar, por otra parte, que se corrobora la preferencia del poeta por el manejo de la estrofa tradicional, mientras que se mantienen en un segundo plano otras como esta, claro exponente de la lírica culta.

Boccaccio, Poliziano, Ariosto, Tasso y Pietro Bembo, entre otros, sirven como modelo a Boscán, Garcilaso, Diego Hurtado de Mendoza y, sobre todo, Calderón, Góngora y Quevedo. Estos últimos serían los modelos más próximos del zaragozano, que no duda en rematar el carácter solemne del nombramiento con la forma noble del poema. La octava real solía emplearse, además, para poemas épicos cortos, filosóficos, bucólicos, mitológicos e, incluso, de carácter satírico.²⁷³

3.11. Versos de pie quebrado

Una sola vez encontramos coplas de pie quebrado, que combinan seis versos de cuatro y ocho sílabas: en el poema “A san Pablo” (XXIII). Junto al título, como es habitual en el poemario, aparece la denominación de “versos de pie quebrado”. La composición consta de un total diez coplas de rima consonante, independiente en cada una de ellas, que responde al siguiente esquema: 8a, 8b, 4c, 8a, 8b, 4c. Son, por lo tanto, sextillas correlativas de las del tipo más habitual, es decir, plurimétricas,

²⁷³ Antonio Quilis, *Métrica española*, ed. cit., pp. 109-110; Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 287-290; Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, pp. 255-256, §159.

con pies quebrados en los versos tercero y sexto. Nace de la copla manriqueña y, aunque se dan otras combinaciones, esta predomina en el siglo de Navarro.²⁷⁴

Conclusiones sobre la métrica

De todo lo visto anteriormente, parece consecuente colegir el predominio de los poemas estróficos (sonetos, quintillas o décimas, por ejemplo) sobre los no estróficos (romances, silvas), a pesar de la abundancia que de por sí presenta el romance. En ese sentido, podemos concluir que este último era un molde métrico muy extendido, de acuerdo con la moda del *Romancero nuevo* que, como vimos, tiene una enorme repercusión en el mundo de la imprenta. Es por ello superior el empleo de los versos de arte menor en las *Poesías varias*, en las que el octosílabo es abrumadoramente el más cuantioso, repartido en distintos poemas. Triunfa la rima asonante, por otro lado, aunque no significa una ruptura con respecto al uso de las estrofas más extendido en la época, según los manuales consultados. Además, en esa misma línea, y como suele caracterizar a la lírica española, también hay una notable preponderancia de los versos paroxítonos o llanos.

José Navarro muestra, por lo general, una inclinación por las formas métricas menos comprometidas y la ausencia casi total de experimentación rítmica. En el caso del soneto, por ejemplo, el esquema predilecto es precisamente el más extendido entre sus modelos inmediatamente precedentes, tanto Góngora como Quevedo. No hay

²⁷⁴ Rudolf Baehr, *op. cit.*, pp. 272-273; Tomás Navarro Tomás, *op. cit.*, pp. 362-363, §307.

tampoco una notable originalidad en lo que respecta las rimas, y no tanto por sus esquemas, sino por el aparente inventario limitado de las mismas. Por otra parte, es difícil encontrar otra actitud entre buena parte de los poetas aragoneses de la época, a pesar de algunos retos académicos. Es posible hablar de una cierta “vulgarización” métrica, acorde con otros rasgos que manifiesta el contenido de los poemas. Es el caso, finalmente, de la ruptura entre *res* y *verba*, directamente proporcional a la *varietas* patente en la época, y tan presente en este libro, se refleja en la desvinculación entre molde estrófico y asunto. Pese a ello, podemos ver una cierta fidelidad a la tradición clásica, especialmente en lo que respecta al romance y su capacidad narrativa. Pero podemos anotar otras constantes, y es que las formas cerradas no dejan de denotar un alarde por parte del poeta, que suele recurrir a estas para asuntos de tema serio y para la alabanza de santos o personalidades a las que quiere dotarse de relevancia.

4. Análisis temático

4.1. Del amor como tema

Uno de los grandes campos semánticos que constituyen buena parte de las *Poesías varias* es el del amor, con una presencia más que notable, a través de la que es posible detectar algunas de las marcas caracterizadoras de la escritura de José Navarro. Los poemas que pueden adscribirse a esta temática analizan la pasión amorosa desde diversos puntos de vista, dan muestra de dolor, sufrimiento y melancolía (valga decir enfermedad), además de refutaciones, consejos y contradicciones, con ciertas dosis de introspección psicológica.

Al tratar de la relación entre la materia y la forma ya adelantamos la clasificación de los poemas en los que, escogiendo como interlocutor a una dama, o bien a un supuesto amigo que le sirve de confesor, se desarrollan los sentimientos del enamorado o la problemática de la relación entre los sexos. Tomaremos como objeto de análisis, en esta ocasión, aquellos de tinte grave, dado que se dedica un capítulo a lo burlesco, si bien no podemos dejar de mencionar algunos ejemplos de esos otros versos en los que se hace patente el gusto del poeta por la mezcla de lo jocoso y de lo serio. La mayoría de ellos están dedicados a Julia (I al XX, es decir, todos los anteriores al primer vejamen, además del LXXXII), mientras que aparecen también, aunque de manera mucho más esporádica, nombres como el de Filis (LXVII, LXXIV), Clarinda (LV, LXVIII), Tirsi (LVI, usado en tono burlesco), Nisida (LXX), Antandra (LXXXIII), Lisarda y Jacinta (LXXII) que coinciden con los de

otras musas de los escritores del entorno y eran tópicos en el resto de la literatura española de la época.

Curiosamente, Julia es también uno de los dos antropónimos predilectos de la poesía amorosa de José Tafalla y Negrete, estudiados por M.^a Rosario Juste Sánchez en su tesis doctoral.²⁷⁵ Al aspecto literario hay que añadir que algunos de ellos pertenecen a la onomástica habitual del sistema social vigente, como ha estudiado Ignacio Arellano. Este es el caso de Clarinda, que aparece, por ejemplo, en *Los amantes sin amor*, una de las primeras comedias urbanas de Lope de Vega. Se trata, en general, de uno de los nombres de pila más frecuentes que este reserva a las damas, nunca criadas y villanas, mientras que Julia fue empleado indiferentemente para unas y otras por el Fénix de los ingenios. También Lisarda o Antandra gozaron de notable fortuna.²⁷⁶

Los códigos amorosos son evocados ya en el “Retrato a Julia” (I), un poema descriptivo que, sin embargo, encabeza una larga lista de otros que aparecen, como ya hemos estudiado, ubicados fundamentalmente en un primer bloque. En esa serie, previa al vejamen que pronunció José Navarro en la Academia del conde de Lemos, predominan los textos de temática amorosa. Aunque su motivación sea esencialmente afectiva, el autor se sirve, en ocasiones, de un pretexto artificioso para tal fin.

²⁷⁵ Además de Julia, en la poesía de Tafalla y Negrete predomina una tal Celia, Clori en otros casos, mientras que aparecen otros nombres femeninos: Marfisa, Fílida, Antandra o Filis, igualmente tópicos en la época, ya en el género pastoril; *vid.* M.^a Rosario Juste Sánchez, *Estudio y edición de la obra de José Tafalla*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991 [tesis doctoral inédita], pp. 184-185.

²⁷⁶ Sobre la onomástica de Lope, S. Griswold Morley y Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, [s. l.] Castalia, 1961, 2 vols. Nos referimos también a Ignacio Arellano, “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, *Lope de Vega: Comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1995*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, p. 42.

Siguiendo la clasificación temática que hemos propuesto en relación con la *dispositio*, los poemas de asunto académico, así considerados en la edición de las *Poesías varias*, presentan también tópicos amorosos que nos interesan, en los que adquiere cierta notoriedad la intención burlesca (razón por la que también les dedicaremos una atención especial a muchos de ellos en el capítulo correspondiente), y que aparecen una vez concluido el segundo de los vejámenes.²⁷⁷

Los títulos condensan el motivo principal, a través del cual nuestro poeta hace gala de su conocimiento de la retórica amorosa. Todos estos argumentos dan pie a la evocación de consideraciones filosóficas de

²⁷⁷ Nos referiremos, fundamentalmente, a los poemas mencionados en el primer bloque: “Hiriose Julia un dedo rompiendo una sortija de vidrio” (II), “Porfia en amar, ausente, celoso y aborrecido” (III), “Amante favorecido que teme ser olvidado” (IV), “Consigue licencia de explicar los deseos de su amor” (V), “Desvanece a Julia los recelos de su temor” (VI), “Diéronle por favor una liga verde con puntas negras” (VII), “Colige la enfermedad de Julia por los efectos que ve en el Cielo” (VIII), “Discúlpase de haber querido a otra” (IX), “Aconsuela a Julia en la ausencia de dos amigas” (X), “Romance a Julia herida en una mano” (XI), “Carta a Julia” (XII), “Da la respuesta de una diligencia que le encomendaron hacer al poeta” (XIII), “Excúsase con Julia de ir a verla” (XIV), “Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad” (XVI), “Cuenta a Julia su enfermedad” (XVII), “A la ingratitud de Julia” (XVIII), “A Julia habiendo velado a una enferma toda la noche” (XIX), “A una ausencia” (XX). También serán objeto de estudio los poemas que siguen, si bien alguno de ellos considera el amor como tema de burla: “Respuesta a una carta de una dama” (LVI), “A una dama volviendo de un desmayo” (LXII), “A una dama, que tenía un muy pequeño cuerpo, y muy grandes ojos” (LXIV), “A un hombre mozo, y pobre, que se casó por interés con una mujer vieja y fea” (LXV), “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor; y el bochorno, para que lo encendiera” (LXVII), “A una dama que, escribiendo celosa a su galán, se quedó dormida” (LXVIII), “Al convalecer una dama” (LXX), “A un cojo, enamorado de una dama corta de vista” (LXXI), “A lo imposible de comunicarse dos amantes” (LXXII), “Amante desesperado, que desea la muerte” (LXXIII), “A una dama, que habiéndosele ausentado su galán celoso favorecía a otro menos firme” (LXXIV), “A una dama, que habiéndole dejado hablar en la Ribera, no permitía después dejarse ver” (LXXVI), “Persuadiendo a un amigo huyera a los engaños del amor” (LXXVIII), “Respuesta a una carta de un amigo” (LXXIX), “Pidiendo a un amigo ausente, en nombre de unas damas, que volviera a Zaragoza” (LXXX), “Celoso un amante se queja del amor” (LXXXII), “Desengaña a un amante confiado por favorecido” (LXXXIII), “A un hombre, que a las primeras visitas le pidió unas camisas a una dama” (LXXXIV), “Quejas a la Fortuna” (LXXXV), “Despidese un amante de su dama, por haber recibido un presente de otro en ausencia suya” (LXXXVI).

diverso cariz, a las que sirven de marco acciones y pretextos de índole académico, cuyo dinamismo radica precisamente en la no correspondencia, los celos, la ausencia o el olvido. Como promulgaba León Hebreo, “el amor, a pesar de que alguna vez se refiera a cosa poseída, siempre presupone alguna carencia, como el deseo”.²⁷⁸

José Navarro se aviene a la usanza de sus coetáneos, puesto que en su obra puede percibirse la misma síntesis tópica de las diferentes doctrinas que predomina en la época, muy en la línea de Lope o de Quevedo. Uno solo de los poemas basta para comprender esa complejidad y mezcolanza de las percepciones amorosas, puesto que hay una confluencia de asuntos de procedencia diversa: nos referimos a las décimas del “Amante favorecido que teme ser olvidado” (IV), cuyo título parece decantarse ya por un tipo de amor muy concreto. Sin embargo, a la corriente teórica del amor sensual, ciego y con predilección por lo físico, se suma el amor platónico, espiritual, con el que se ensamblan argumentos propios del amor cortés: el disfrute de una prisión amorosa, cuya similitud con la muerte no desea abandonarse, a pesar de que pueda no haber correspondencia.

A esas alturas del siglo XVII el tema del amor en la literatura española está completamente lexicalizado, sus imágenes han sido sistematizadas y pocos son los rasgos de originalidad que pueden rastrearse en su producción a ese respecto, si bien trataremos de perfilar algunas de las tendencias que manifiesta. Podríamos decir que su filosofía del amor es “de aluvión”, superficial en la mayoría de los casos y heterogénea. Los tópicos de los que echa mano en el proceso de la

²⁷⁸ León Hebreo, *Diálogos de amor*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Madrid, Tecnos, 1986, p. 232. Sobre el dinamismo del argumento amoroso, Aurora Egido, “Topografía y cronografía en *La Galatea*”, *Lecciones cervantinas*, Aurora Egido (coord.), Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, p. 72.

inventio responden a una estrategia compositiva casi siempre dependiente del artificio académico, o bien se asienta en la *imitatio* de bases muy establecidas que responden a un bagaje retórico en cierta medida limitado y de relativa facilidad a la hora de su identificación. La huella de los modelos grecolatinos se vislumbra en su poesía tamizada por la lectura de autores como Quevedo, cuya poesía amorosa está sembrada de imágenes y expresiones figuradas de Lucano y Virgilio, que dan lugar a la reelaboración de conceptos que se aplican al retrato de la amada o la descripción del propio poeta, cuando este es, a la vez, amante.²⁷⁹

Para verificar su manejo de imágenes procedentes de las distintas tradiciones y fundamentar documentalmente el sincretismo señalado, parecería contradictorio tratar de diferenciar ejemplos del libro atribuibles a cada una de las más fecundas escuelas, aunque no podemos dejar de hacer referencia en cierto modo a una antigua división tripartita del amor, refrendada por los teorizadores renacentistas que leyeron los predecesores de José Navarro, y apoyada en trabajos como los de Otis H. Green con respecto a la poesía amorosa de Quevedo. En su biblioteca se encontraba, entre otros, el *Trattato dell'amore humano*, de Flaminio Nobili, en el que se habla de tres clases de amor que, con las matizaciones propias de la época, pueden llegar a ser cuatro si se considera el amor conyugal, aunque no es el caso de nuestro poeta. Se refiere al amor cortés, el amor platónico y el amor ferino.

La complejidad y la mezcla de temas y estilos que caracteriza la escritura de los contemporáneos de José Navarro se manifiesta, según el autor de *El amor cortés en Quevedo*, en una preponderancia de *amor mixtus*, que combina la deleitación por el alma y por el cuerpo, aunque

²⁷⁹ Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Lía Schwartz e Ignacio Arellano (eds.), Barcelona, Crítica, 1998, p. XXXII.

prepondera la distancia y el deseo contenido. Decía Otis H. Green que “el amor cortés del Petrarca, modificado por la adaptación al mismo de la filosofía platónica que hicieron Bembo y León Hebreo, tuvo aquella asombrosa difusión en la Europa del siglo XVI”. Dada la *varietas* que impera en la literatura del momento, ese amor puro, elevado, también aparece en momentos fugaces, aunque sea fruto, generalmente, de un mero ejercicio de imitación retórica.²⁸⁰

Las desavenencias que el poeta mantiene en ocasiones con su enamorada sirven para desmitificar su imagen y los *topoi* de la tradición amorosa en tono de burla. Esa “desautomatización del lenguaje en la tópica amatoria”, que se da desde la perspectiva de lo serio y de lo risible, es la idea fundamental que vertebra el estudio que José María Pozuelo Yvancos dedica a *La lírica amorosa de Quevedo*, mientras que es más bien, según Lía Schwartz, una “resemantización” o “actualización” en todos los ámbitos, especialmente en el amoroso, en el que se prefiere el ejercicio dialéctico de demostración de argumentos opuestos. En cualquier caso, todo lo relacionado con la ironía y el humor lo estudiaremos en el capítulo correspondiente, en el que se destaca el predominio de la burla frente a la sátira, mostrando que la poesía de José Navarro es un buen ejemplo para comprender la diferencia entre ambas, dado el predominio de la primera sobre la segunda.²⁸¹

²⁸⁰ Otis H. Green, *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955, p. 46. Sobre la difusión del petrarquismo, Joseph G. Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España* de Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.

²⁸¹ José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, *op. cit.*, pp. 95-229; Lía Schwartz, “Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas”, *Criticón*, 56 (1992), pp. 23 y 25, y “Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo”, en *Quevedo a nueva luz*, Lía Schwartz y Antonio Carreira (coords.), Málaga, Universidad de Málaga, 1997, p. 284.

La crítica coincide mayoritariamente en que no siempre es fácil discriminar las fuentes específicas de los autores, más aún en un momento en el que la intertextualidad prima en todo tipo de escritura. En ese sentido, tratar de seguir una clasificación convencional puede ayudar a sistematizar el estudio, aunque no por ello debemos dejar de advertir el peligro que conlleva, puesto que pueden derivarse conclusiones erróneas con respecto a las tendencias del momento. En nuestro examen del tema amoroso pretendemos comparar los tópicos que tienen cabida al respecto en las *Poesías varias* con las distintas tradiciones a las que suelen asociarse, pero no se debe perder de vista que no es que estas corrientes se anulen o excluyan las unas a las otras. Con ellas se conforma un bastidor que articula en cierta medida nuestro discurso, si bien damos por cierto, como Guillermo Serés y Julián Olivares entre muchos otros, que las concepciones filigráficas convergen y se solapan, pero también se complementan, como atestigua el poeta que nos ocupa.²⁸²

Para analizar la concepción del amor humano basada en la poesía del amor cortés que parece manifestarse en algunos de los textos de José Navarro, tomamos como punto de partida la definición de Alexander A. Parker:

se basa no en lo físico y sensual, sino en el amor como servicio fiel a una dama que jamás recompensa a su servidor, un amor del que no hay escapatoria y que por ello provoca un sufrimiento cercano a la muerte; pero este sufrimiento no sólo se acepta sino que llega a desearse realmente y a encontrarse placentero.

²⁸² Julián Olivares, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo. Estudio estético y existencial*, Alberto de la Fuente y Dora Carlisky Pozzi (trad.), Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1995, pp. 5-6 y Guillermo Serés, *La transformación de los amantes: Imágenes del amor en la Antigüedad del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 11, 168, 304 ss.

El amante está condenado por el destino a amar fielmente, sin esperanza de felicidad; sin embargo, se prefiere esta muerte en vida a la carencia de amor.²⁸³

La impronta de la lírica cortesana sigue patente en la poesía posterior con los matices propios del petrarquismo que la impregna, y bajo tal marbete consideraremos los motivos cancioneriles o sentimentales de raíz hispánica, en los que convergen la escritura trovadoresca, el *dolce stil nuovo* y las corrientes italianizantes y platonizantes, o afines. Rafael Lapesa, al tratar de la conjunción de “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, señaló respecto al amor que

De las coincidencias entre la poesía castellana y Petrarca hay que descartar las muchas originadas por el común fondo trovadoresco: concepción del amor como servicio que dignifica al enamorado, peticiones de merced, descripción ponderativa de los padecimientos, goce del dolor, lucha entre la razón y el deseo, ansia de la muerte, turbación ante la amada, etc. Pero, con todo eso es innegable que, ya fuese por evolución espontánea, ya por infiltraciones claras o imperceptibles, se formó en Castilla un clima poético afín al petrarquista: entra la idea del amor por destino, impuesto a pesar del albedrío humano; se profundiza la pintura de las contradicciones internas; cunde el melancólico placer de los recuerdos y se hace más despierta la sensibilidad ante la naturaleza.²⁸⁴

No es posible detectar la presencia plena de dichos modelos en poemas completos dada la modalidad de la *contaminatio* que se impone en el momento (la “imitación compuesta” de la que hablaba Fernando

²⁸³ Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española.*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 31.

²⁸⁴ Rafael Lapesa, “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, p. 148.

Lázaro Carreter a propósito de fray Luis), razón por la cual es complicado también determinar este tipo de influjo en versos concretos, con motivos que integran tantas otras filosofías confluyentes.²⁸⁵ Las imágenes procedentes de la literatura de Petrarca, a través de escritores españoles como Garcilaso o Boscán, se fusionan con los rasgos de estilo cancioneril. En dicho contexto se inscriben, como decimos, algunos conceptos, pero también cierto léxico y determinadas manifestaciones relacionadas con la sintaxis; hay una clara deuda respecto de los modelos y las fórmulas precedentes.²⁸⁶

Es bien conocida la representación del mundo cortesano y caballeresco que irradian importantes tratados filográficos durante el Renacimiento, algunos de los cuales, se han tenido como máximos exponentes para la canonización del amor platónico de sesgo petrarquista, como los *Asolanos* de Bembo, título al que remiten buena parte de los tratadistas amorosos del siglo XVI. Analizaremos algunos de sus componentes más característicos, a sabiendas de la natural reforma que se les aplica con el paso de las décadas. Y es que, en palabras de Guillermo Serés, se logra “vestir con nuevo hábito los tópicos tradicionales de la poesía de cancionero”.²⁸⁷

Como advirtieran Ignacio Arellano y Lía Schwartz al tratar de la poesía amorosa de Francisco de Quevedo, la presencia de un término como “cortés” no implica por necesidad que los poemas que lo contengan

²⁸⁵ Sobre la “contaminatio” o “imitación compuesta”, se emplea la expresión en el sentido acuñado por Fernando Lázaro Carreter en su artículo “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial”, *Fray Luis de León*, Víctor García de la Concha (dir.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pp. 193-224. Véase también Alexander A. Parker, *op. cit.*, p. 25.

²⁸⁶ Para las imágenes que se consagran con la literatura de Petrarca hemos seguido el trabajo de María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas de la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990 (pp. 176-250, 294-296, 301-317).

²⁸⁷ Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, *op. cit.*, p. 159.

sean exponentes de esa teoría. De las muchas veces que consta el lexema a lo largo de las *Poesías varias*, en efecto, mucho habríamos de forzar los argumentos para encontrar una nítida referencia a los códigos que triunfaron en la literatura medieval (VI, v. 29; LXXVI, v. 36).²⁸⁸

Si volvemos al caso de Quevedo, infinitamente más estudiado, llegan hasta nuestros días quienes han basado sus disertaciones sobre la lírica amorosa del poeta en función de su desarrollo de las viejas bases del amor cortés. Se trata de una pervivencia “evidente” que se pone de manifiesto en tratados de consulta ineludible, como *La filosofía del Amor en la literatura española*, de Alexander Parker. Desde O. Green hasta José María Pozuelo Yvancos, pasando por Dámaso Alonso, esta influencia se ha venido exagerando, como trató de demostrar Lorna Close en su momento, de manera que la identificación del estilo, los tópicos y la terminología de la obra del poeta con los del *cancionero* o el *amor cortés* parecía más bien un intento por reforzar la filiación de su escritura con las tradiciones literarias nativas españolas, tal y como matiza la autora.²⁸⁹

Sus incursiones fueron aplaudidas por Ignacio Arellano y Lía Schwartz, en repetidas ocasiones por parte de esta última, quien subrayó que “la ideología del servicio amoroso, asimilada al lenguaje poético petrarquista, debió actualizarse en los contextos filológicos y críticos del XVII”. Siguiendo de cerca sus conclusiones, parece cuestionable buscar conexiones directas de esta poesía con la tradición del amor cortés, pero

²⁸⁸ Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. cit., p. XLII.

²⁸⁹ Lorna Close, “Petrarchism and the ‘cancioneros’ in Quevedo’s love poetry: The problem of discrimination”, *The Modern Language Review*, 74, 4 (1979), pp. 836 ss. Alexander Parker señalaba que “En España encontramos los temas característicos del amor cortés a lo largo de la poesía del siglo XVI y permanecen evidentes en la poderosa poesía amorosa de Quevedo en el XVII”, *op. cit.*, p. 25.

tampoco podemos desvincular sincrónicamente las tendencias posteriores a esta. La misma afirmación que hiciera Aurora Egido a propósito de la enfermedad amorosa sirve, siguiendo algunos otros trabajos, para buena parte de los motivos relacionados con lo amatorio, cuya entidad “trasciende cualquier intento de delimitación cronológica”.²⁹⁰

Puesto que nos encontramos ante un texto de mediados del siglo XVII, parece cuestionable hablar de la influencia de la lírica de filiación trovadoresca, de la poesía de cancionero o del análisis bajo el prisma del amor cortés. A pesar del anacronismo que supone para algunos, como hemos apuntado, recordemos que C. S. Lewis, en su libro todavía vigente, *La alegoría del amor*, señaló que

existe una inconfundible continuidad, una conexión, entre las canciones de amor provenzales y la poesía amorosa de la Edad Media posterior, y entre estas –a través de Petrarca y otros– con las de la época presente. Si es cosa que a primera vista se nos escapa, ello se debe más bien a que estamos tan acostumbrados a la tradición erótica de la Europa moderna, que la tomamos por cosa natural y universal, tanto, que no nos molestamos en buscar sus orígenes. Nos parece natural que el amor constituya el tema más corriente de la seria literatura de imaginación.²⁹¹

Recapitulando los argumentos de todos estos autores, una razón que refuerza que consideremos oportuno este apartado, con sus

²⁹⁰ Véase nuevamente la introducción de Lía Schwartz e Ignacio Arellano a Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, op. cit., especialmente, p. XLVII; la cita es de Lía Schwartz, “Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas”, art. cit., pp. 21-39. Las palabras de Aurora Egido pertenecen a su artículo “La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas”, *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1990, p. 114.

²⁹¹ C. S. Lewis, *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Delia Sampietro (trad.), Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969, p. 3.

matizaciones, es la propensión de José Navarro por las composiciones de arte menor, de la que hemos dado cuenta. Esta característica se mantiene en la poesía amorosa, en la que emplea el romance, las décimas, las redondillas y las quintillas, en detrimento del soneto. Se trata de otra de las causas para que podamos hablar de la impronta de la lírica tradicional y el amor cortés en su poesía, aunque sea a veces para desmitificar sus tópicos, como veremos. Metafóricamente, hay un poema en el que, incluso, la métrica tradicional representa los amores sinceros que él siente por una dama que lo rechaza, a la vez que se inclina por otro galán, rico y refinado, que también muestra sus modos selectos a través del verso:

Mas seremos desiguales
aunque escriba maravillas,
pues, en competencias tales,
él te da canciones reales
y yo te envío unas quintillas. (LXXXVI, vv. 41-45)

La notabilísima difusión del *Cancionero general de 1511* acentúa el carácter representativo de la lírica cortesana que se les atribuye a los escritores de la época, muchos de los cuales gustan de convertirse en ocasiones en el triste de amores, la figura arquetípica que se configura en dicha poesía, perviviendo en movimientos posteriores a través de los estilos y los nombres. Pero el modelo se remonta mucho más atrás en el tiempo, puesto que, como ha estudiado Lía Schwartz,

los géneros *altos* [...] configuraron el amor de un sujeto, casi siempre masculino, como pasión incontrolable y como signo de enfermedad y de locura, que podía conducir a la muerte. Los discursos literarios de la poesía

grecolatina, asimilada por Petrarca y sus continuadores, consolidaron una serie de imágenes y metáforas tópicas que redefinían estos estados de ánimo del amante: *amor-prisión*, *amor-infierno*, *amor-furia*, *amor-melancolía*. Textos literarios y textos científicos reiteran estas definiciones de la pasión en juegos intertextuales en los que se inventa un sujeto masculino doliente, eternamente frustrado en su ambición de obtener correspondencia.²⁹²

En las *Poesías varias*, ese *amor fou* no encuentra parangón en el pasado mitológico: no puede medirse con la tradición de raíces grecolatinas, que el poeta ha admirado en la literatura, ni mucho menos con otra cima de la iconografía amorosa, los amantes de Teruel, cuya tragedia fue difundida en el teatro Barroco. Tal comparación se refleja en estos versos:

porque dudas de un amor
cuya firmeza ha apostado
con la del monte que altivo
es del cielo Atlante pardo,
con lo caro de mi amor
metido no valió un cuarto,
cuando lo aguaron las nubes
el puro amor de Leandro.

Si tanto tuviera Apolo
de su Dafne enamorado,
no se estuviera la ninfa
a su ruego, árbol que árbol.

Los dos trofeos que guarda
el tiempo en Teruel, es llano,
si conmigo se comparan,
que fue su amor de casados. (LXXXVI, vv. 53-68)

²⁹² Lía Schwartz, “El discurso amoroso áureo y las teorías del sujeto”, en *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, Inés Azar (ed.), Washington, Interamer [50], 1994, pp. 407-416.

El poeta se transforma en un “Amante desesperado que desea la muerte”, tal y como titula José Navarro uno de sus poemas (LXXIII), en el que pone voz a sus lamentos. Señalaba también Lía Schwartz en uno de sus estudios de la lírica amorosa del autor del *Buscón* que la “experiencia del amor que transmiten las voces de Quevedo”, vale decir en este caso Navarro, “es la de un sujeto masculino, que ama, sufre, se queja o enmudece, según sugieren los modelos literarios que el autor va entretejiendo en su texto”.²⁹³ Los gemidos del enamorado en ausencia de su amada, como en el cántico de san Juan de la Cruz, se identifican con el bestiario medieval: “En el imperio vago / de los aires, se oyen / de amante tortolilla / arrullos gemidores” (XVIII, vv. 37-40). En esa preponderante intertextualidad, la tortolilla recuerda también a Virgilio (*Bucólicas* I, 58: *Nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo*) o al soneto 159 de Góngora.²⁹⁴

La voz del poeta protagoniza un discurso en el que pocas veces cede el testigo a la amada, mero objeto de deseo, pero también opresora impía. La dama no tiene corazón y se muestra dura, pétrea ante las súplicas, según una antigua imagen, viendo apenado a su pretendiente, víctima del inevitable sentimiento contra el que no se puede luchar. El símil con el mundo mineral, que nos remite a Petrarca, no acaba en las rocas, sino que estas establecen su cercanía con la luz, por ejemplo:

²⁹³ Lía Schwartz, “Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo”, en *Quevedo a nueva luz*, *op. cit.*, pp. 279 ss.

²⁹⁴ Tomamos las fuentes de Gerardo Pagés, “Ecos de los poetas latinos en los sonetos de Góngora”, en *La imagen del amor en la literatura española del Siglo de Oro. Actas de las Primeras Jornadas de Literatura española del Siglo de Oro. Facultad de Filosofía y Letras Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de Buenos Aires”*. 4, 5 y 6 de setiembre de 1986, Teresa Herráiz de Tresca y Sofía Carrizo Rueda (eds.), Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1986, p. 21. Seguimos la edición de Virgilio, *Bucólicas*, Vicente Cristóbal (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 1996.

“imán es florido del sol” (LII, v. 57). Se aúna la atracción irresistible de la mujer y su brillo, una relación que aparece en otros poemas:

Oh, tú, trémula estrella,
inexorable causa de mis daños,
sean mis tiernos años
sacrificio en las aras que el sol borda
de aquella deidad sorda
que a mi ardiente, a mi tímida querella,
roca con alma fue, ninfa sin ella. (LXXIII, vv. 8-14)²⁹⁵

El enamorado se recrea en el propio dolor, una de las leyes del llamado *fino amor*, como recordara Alberto Blecua, que concluyó que todo él es una contrariedad, al analizar la huella de las distintas tradiciones amorosas en la obra de Gregorio Silvestre:

el amante debe padecer dolor, de lo contrario no sería perfecto, pero sólo puede padecer este tormento si *desea* o lucha contra el *deseo*, por lo tanto, el deseo del fin último es inherente al *fino amor*. Se trata así de una paradoja irresoluble, que sólo podría desaparecer si la dama se dignara a favorecer al amante con el *fin deseado*, pero sería un don gratuito por parte de ella, ya que él no puede *merecerlo* por sus obras [...]. De nuevo la paradoja: la dama no puede satisfacer plenamente los deseos involuntarios del perfecto amador, y como éste debe obedecer la voluntad de ella, como siervo suyo que es, el *fino amor* se

²⁹⁵ Sobre la imagen de la amada pétreo, remitimos al artículo de Lía Schwartz, “Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: la *amada fiera* y la *amada pétreo*”, *La Perinola*, 9 (2005), pp. 215-226; además, María Pilar Manero, *Imágenes petrarquistas de la lírica española del Renacimiento*, op. cit., pp. 409-494 (especialmente pp. 409-414 y, respecto al imán, 447-450).

convierte, por lo tanto, en la doctrina del amor insatisfecho, del involuntario deseo infinito.²⁹⁶

Sea voluntario o no, el poeta padece sufrimiento por un amor inalcanzable, como dicta la tradición del amor cortés; anhela satisfacer su deseo, pero las convenciones del género no se lo permiten. La mujer se muestra inaccesible, y una de las causas más generalizadas es su propia negación, con la aparición de la *belle dame sans merci* o la Anajarte garcilasista. Frente a su resistencia, sin embargo, el hombre apasionado siente que se avivan sus deseos:

Desdeñado el arroyuelo
del laurel cuyo pie argenta,
de su desdén se alimenta
y arde su amor en su yelo;
pero su amante desvelo
más el rigor lo ha aumentado,
porque el amor ha ordenado
con imperio prodigioso,
que crezca el fuego amoroso
al yelo de desdeñado. (III, vv. 41-50)

A estos sufrimientos se suma un tema muy repetido en las *Poesías varias*, el de los celos, que, si bien no parece frecuente en la lírica de tipo cortesano, sí suponía uno de los obstáculos fundamentales de la lírica provenzal, según concluyó Álvaro Alonso. El pesar por el bien ajeno en el terreno amoroso se equipara con el “áspid gitano” (LXI,

²⁹⁶ Alberto Blecua, “¿Signos viejos o signos nuevos? (*Fino amor y Religio amoris* en Gregorio Silvestre)”, en *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 188.

v. 42), como hace Góngora en la *Soledad* I (v. 111). Evoca la envidia cortesana y añade la evocación del tópico virgiliano del *latet anguis in herba*, que recoge en otros momentos (LXXII, vv. 41-42; LXXIII, v. 44; LXXVIII, vv. 17-20). El áspid entre las flores picotea de estas: “Pensando picar flores, / tal vez errante huella, / el áspid cauteloso / detuvo su carrera” (LXXVIII, vv. 17-20). Se mezcla así, como en el emblema CXI con la abejilla que quiere libar la flor (V, vv. 31 ss.). Esta parece mansa, pero puede ser más peligrosa que la víbora, según recoge Alciato. Se ha considerado imagen del influjo vitalizante de la dama sobre la naturaleza, y lo es también del deseo amoroso, instintivo e inevitable en el caso del enamorado.²⁹⁷

Aparece algún poema cuyo título da cuenta de cierto tipo de triángulo amoroso, como en “A una dama que, habiéndose ausentado su galán celoso, favorecía a otro menos firme” (LXXIV), en el que cada personaje se asemeja a los elementos del emblema CLIX de Alciato: “Nunca la vid cariñosa / trepó al halago del olmo, / si con la yedra lasciva / une sus ramos frondosos” (vv. 45-48). En otras ocasiones añade José Navarro distinta simbología vegetal; así lo vemos en “Porfía en amar, ausente, celoso y aborrecido”:

El lirio, amante fiel,
dice a la rosa su amor,
y padece su dolor,
competencias del clavel;
pero el tormento cruel
de los celos rigurosos,

²⁹⁷ Alciato, *Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.), Pilar Pedraza (trad.), Aurora Egido (pról.), Madrid, Akal, 1985, p. 147, y Gregorio Cabello, *Dinámica de la pasión barroca*, *op. cit.*, p. 109.

sus afectos amorosos
no vence, que, en tal cuidado,
quien vive de enamorado
no ha de morir de celoso. (III, vv. 31-40)²⁹⁸

Esa propensión femenina a provocar celos se pone incluso en boca de la mujer, según se lee en el romance “A un hombre, que a las primeras visitas le pidió unas camisas a una dama” (LXXXIV), vestigio del galardón, aquí prenda: “Con todo, si me eligieres / para que tu dueño sea, / con celos y con enredos / te pienso urdir lindas telas” (vv. 29-32). No obstante, se le da la vuelta al tópico cuando, por medio de un soneto, es el enamorado el que se disculpa “por haber querido a otra” (IX), y establece una comparación que culmina con el terceto siguiente: “Fue otra beldad, jazmín, astro y zafiro, / pero a ti te elegí, Julia divina, / por ser sol, por ser rosa y ser diamante” (IX, vv. 12-14). Se trata de una manipulación de ese “canon breve” de metáforas relacionadas con el amor y el sentimiento, que llegan a reinterpretarse en sentido recto logrando fines humorísticos, pero también serios, como ha explicado, entre otros, Antonio Gargano, refiriéndose a Cervantes o a Quevedo.²⁹⁹

Aún así, predominan los lamentos de aquel que soporta que el objeto de sus deseos corresponda a otro hombre, como en el romance “Celoso un amante se queja del amor” (LXXXII), mientras que las flechas del amor se han ensañado con él: “Yo vi a Julia y en los dos / fue tu flecha desigual, / en mí, toda esclavitud, / toda en ella libertad” (vv. 13-16). Por su experiencia, de ello advierte en otro poema: “Desengaña a un amante confiado por favorecido” (LXXXIII). Su perseverancia tiene

²⁹⁸ Sobre los celos, *Poesía de cancionero*, Álvaro Alonso (ed.), Madrid, Cátedra, 1986, p. 18. Seguimos la edición de Alciato, *Emblemas*, ed. cit., p. 201-202.

²⁹⁹ Pp. 308-309.

un límite, puesto que, ante una fémima materialista, preocupada por regalos y riquezas, en otro poema “Despídese un amante de su dama, por haber recibido un presente de otro en ausencia suya”:

Y como intento agradar
a la que he de enamorar,
por eso mi amor no trata
dar tantas onzas de plata
que son cosas de pesar.

Siempre fui de amor fullero,
pero el galán perulero
que te regala y divierte,
juzgó contra mí la suerte
a pagar de su dinero. (LXXXVI, vv. 31-40)

La mujer es caprichosa y cambiante, como se quiere hacer ver en el poema “A una dama, que habiéndole dejado hablar en la ribera, no permitía después dejarse ver”. Ese tira y afloja se le contagia al enamorado, confuso por las idas y venidas del amor, fiel al tópico del *odi et amo* de Catulo, que Ovidio glosa en sus *Amores*.³⁰⁰ Elogio y vituperio se mezclan, constatando el seguimiento de la retórica clásica, puesto que ya Quintiliano promulgaba esa dialéctica para la representación de personajes, como ha estudiado Lía Schwartz respecto a Quevedo, en cuya poesía amorosa hallamos “algunos textos que recrean una variedad no satírica de la representación negativa del sexo femenino”.³⁰¹

³⁰⁰ Ovidio, *Amores en Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Vicente Cristóbal López (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1989, libro III, cap. 11 y 14.

³⁰¹ Lía Schwartz, “Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: la *amada fiera* y la *amada pétrea*”, art. cit., p. 217. Sobre la dialéctica del

Aun en casos como el mostrado, en los que se disminuyen las virtudes de la mujer a la que se pretende, hay una sensación constante de imposibilidad de unión. Ese deseo insatisfecho es uno de los tres principios en los que, según Peter Dronke, se basa el sistema del amor cortés en la Edad Media, y que se cumplen en buena parte de los poemas amorosos de las *Poesías varias*. Otro de ellos es la fuerza ennoblecedora del amor, que, asimismo, parece defender nuestro poeta en su escritura, aunque sea sólo por el recuerdo de una convención, puesto que se refiere al sentimiento como una “noble llama” (VII, v. 7), y al sufriente enamorado que se postra ante la “ingratitude de Julia” lo cataloga como “la víctima más noble” (XVIII, v. 26). También la poesía de los trovadores suele dar relevancia al poder transformador y regenerador del amor, que mejora a quien lo siente, pese a que, como señalara Ficino, sea una muerte a la que se entrega el enamorado voluntariamente.³⁰²

Muy relacionado con esta idea está el tópico ovidiano de la universidad de amor, que se adivina tras algunos versos de los que se desprende que la pena y la agudeza con la que se describe el mal de amor es directamente proporcional a la crudeza de la dama (LXXXVI, vv. 41 ss.). La inspiración se potencia por el sentimiento a la manera de Ausias March, que cantaba que “De puro amor mi ingenio se ha subido”, y añadía: “tan sabio llego a ser que he dividido / el buen amor del malo y depravado”. Y eso a pesar de que, tal y como advierte Pietro Bembo al inaugurar sus *Asolanos*,

elogio y el vituperio de los personajes en la retórica clásica, Quintiliano, *Institutionis oratoriae*, *op. cit.*, III, 7, 1 ss.; Lausberg, *op. cit.*, vol. I, pp. 239-248.

³⁰² Peter Dronke, *Medieval latin and the rise of european love-lyric*, Oxford, Oxford University Press, 1965, 2 vols. (en cuanto al poder transformador del amor, vol. I, p. 330).

una de las causas, y la más principal entre todas, que nos estorban el sosiego de nuestro navegar y hacen sospechosa y dudosa la calle del bien vivir suele ser el no saber nosotros las más veces cuál sea amor bueno y cuál malo, lo cual no sabido causa que nosotros, amando las cosas que son de aborrecer y las que deben ser deseadas y amadas aborreciendo, por ventura, o más o menos de lo conveniente, unas veces recusándolas y otras procurándolas, vivimos trabajados y descarriados [...].³⁰³

Una tercera constante que Peter Dronke identifica en el amor cortés es la de la elevación de la amada a un plano superior. En las *Poesías varias* de José Navarro se manifiesta en una muestra persistente de humildad ante la mujer exaltada, colocada por encima del enamorado, que le rinde una suerte de homenaje feudal. Muestra de ello se percibe en el poema titulado “A una ausencia”, en el que se apela repetidamente a la amada con el término “dueño” (XX). Se trata de un uso muy característico a lo largo de toda su obra, que sirve para cualquier mención del sexo femenino, inclusive cuando no se trata del objeto el deseo del poeta, como, por ejemplo, en la “Fábula del juicio de Paris”, donde se dice que “ha de ser la más linda / dueño del premio gallardo” (LXXXVII, v. 110).

Léxico tan concreto como el que acaba de citarse recuerda también la tradición de *fin' amor*, que concibe esa relación como un culto de vasallaje o “servicio”, que rige sumisión y obediencia. Son casos en los que suele emplearse acompañado de un posesivo o un epíteto, sobre todo en función apelativa: “el retrato del dueño” (I, v. 1), “dueño

³⁰³ Vid. Pietro Bembo, *Los Asolanos [Gli Asolani]*, ed. cit., p. 55. Los versos de Ausias March pertenecen al canto XV, en sus *Poesías*, Jorge de Montemayor (trad.), Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Planeta, 1990, p. 40. Sobre el magisterio del amor, Aurora Egido, “La universidad de amor y *La dama boba*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV (1978), pp. 351-371.

querido” (III, v. 7), “dueño divino” (VIII, v. 9), “dulce dueño” (XII, v. 9), “dueño mío” (XII, v. 83), “dueño hermoso mío” (XX, v. 5). En ocasiones, convierte a la enamorada en un tercero, como personaje apacible: “ni ofensa agora que alabe / mi dueño” (LVI, v. 43); “mi dueño benigno” (LXIX, v. 70); “mi dueño adorado” (LXXIII, v. 19); “vi en su ventana a mi dueño” (LXXIX, v. 33); “la belleza de otro dueño” (LXXXIII, v. 14).

Por el contrario, enfatizando el carácter negativo, emplea otras veces la expresión “tirano dueño” (LXXIII, v. 43 y LXXIX, v. 67) para calificar a esa también llamada “tirana hermosa” (XI b, v. II), que ejerce su poder condenatorio, imitando, por ejemplo, a Lope de Vega en su soneto “Qué estrella saturnal”, pero también a Francisco de Quevedo, entre otros, como veremos enseguida.³⁰⁴

El autor de estas *Poesías varias* llama “Tirano” al sentimiento personificado (LXXI, v. 6), o bien se refiere en abstracto al “tirano imperio dulce del amor” (XVIII, vv. 1-2), pero alude además a sujetos concretos relacionados con el mismo. “Tirana” es Dafne, porque juega al equívoco con su metamorfosis, tal y como escribe el poeta evocando uno de sus juegos cromáticos más reiterados, y es el del contraste del verde esperanzador con el negro de la melancolía: “¡Oh, qué tirana te creo, / pues en tu verde mudanza / ofreces una esperanza / que hace imposible el deseo!” (LII, vv. 81-84).³⁰⁵

En ese sentido, culpando a la dama de todos sus males, en forma de metonimia se asocia su “tiranía” con la de los eclipses, capaces de

³⁰⁴ Constan varios ejemplos del uso de “dueño” por parte de Lope de Vega en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*; véanse al respecto las anotaciones de Donald McGrady en su edición de la obra (Barcelona, Crítica, 2002, pp. 34 y 57).

³⁰⁵ Recordemos que la idea da título a otro poema: “Diéronle por favor una liga verde con puntas negras” (VII).

ocultar el sol (VIII, vv. 4-5; XVIII, v. 27; LXII, vv. 46 ss.), pero también con la frialdad del “hielo tirano” que se opone al fuego del enamorado (II, v. 14; V, v. 15). Dando lugar a otro oxímoron frecuente, la acusa de “hermoso y dulce tirano” (XI, v. 42), idea sobre la que vuelve en otras ocasiones: “Agraviando las finezas / con que su beldad adoro, / ingratamente equivoca / lo tirano con lo hermoso” (LXXIX, vv. 41-44). Quevedo se sirve también de los mismos adjetivos para personificar el efecto amoroso: “Oye, tirano hermoso, / un hombre agradecido a su tormento”. Unidos por una conjunción copulativa, Lía Schwartz e Ignacio Arellano anotaban, a propósito de unos versos del comienzo del *Canta sola a Lisi*, que el amante “expresa la paradoja que caracteriza a todos los amantes petrarquistas: por un lado se quejan de la esclavitud de amor, por otro reconocen el poder de la belleza perfecta de la amada, que no pueden dejar de admirar y adorar”. Explican el siguiente terceto de Quevedo: “Una risa, unos ojos, unas manos / todo mi corazón y mis sentidos / saquearon, hermosos y tiranos”.³⁰⁶

El poeta habla en ocasiones de una “tirana unión” (VI, v. 18), pero también, por el contrario, de una “ausencia tirana” (XII, v. 104). A través de esa interesante antítesis evoca las variables típicas de la presencia y la ausencia de la dama, para cuya percepción se recurre, respectivamente, a la *visio* o a la memoria. La distancia o la proximidad de los enamorados supone una confrontación prolífica en la poesía de José Navarro, que retoma también la tradición petrarquista del motivo.

³⁰⁶ Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. cit., pp. 167-168 y 768-769; allí citan los responsables de la edición algunos versos del poema “Oye, tirano hermoso”, que puede leerse en Quevedo, *Poesía completa*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 1995, vol. I, 388, pp. 401-402.

En el “Romance a Julia herida en una mano”, se menciona la tumba del enfermo de amores, que se siente muerto en la distancia: “mientras estuve sin ver / tus bellos ojos, logrando, / por ausente y por difunto, / los males equivocados” (vv. 17-20). Este es ejemplo preclaro de que ha de estudiarse junto con otro tópico del que adolecen los enamorados de la literatura española medieval, relacionado con *la transformación de los amantes*, parafraseando el estudio homónimo, que es el de la enajenación. Causada por la melancolía, esta no permite la unión de los amantes, y aparece envuelta de una retórica cancioneril, emulada todavía por poetas de este tiempo. José Navarro coincide con otros autores al evocar este motivo en la paradoja del permanecer y marcharse, el “ir y quedarse” de Lope de Vega, tal y como lo explica Serés.³⁰⁷

Resulta curiosa una de sus interpretaciones enrevesadas de los tópicos petrarquistas, acorde con ese gusto por los remates socarrones para todo tipo de poemas. La visión perdurable de la amada, de la que sirviera como ejemplo el italiano para Garcilaso o Quevedo, es rechazada por su parte, puesto que se prefiere no morir a causa de la enfermedad. Dada la automatización del motivo, por una parte, y la parodia, por otra, tan extendida entre sus predecesores, se ve en la necesidad de apelar a su enamorada; como señalaba Lía Schwartz respecto del autor del *Buscón*, “se comprime el argumento del amante garcilasiano”. Aflora, con el carácter monologal del poema, un intento apelativo con el que convencerla de sus razones para despreciar la retórica propia de los amantes: “Mas, pues me tienen a raya, / perdona, Julia, y advierte / que, pues no me voy a verte, / importa que no me vaya” (XVII, vv. 41-44).

³⁰⁷ Ver Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, op. cit., pp. 138-140.

Prefiere, sin duda, la visión física, como ha demostrado en otros poemas, la posibilidad de contacto, y echa mano, siguiendo las normas de la agudeza, de la dualidad significativa del verbo “ir”, temporal, si es de visita, o un “irse” pronominal y definitivo, como la muerte.³⁰⁸

Esa convivencia de la presencia y la ausencia se funde en una amalgama interesante bajo el signo de Marte, apelando a la similitud del amor con la guerra, en la que es fácil la victoria contra el que desea ser vencido, como señala Ovidio en sus *Amores* (libro III, cap. 14). Lo mismo se adivina en la configuración de unas redondillas que el poeta dedica “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor, y el bochorno, para que lo encendiera. Asunto académico” (LXVII):

Su daño en esto verás,
quedarse fuera mejor,
que tú en la guerra de amor
le quieres un tercio más.

Y como el dolor esquivo
tanto en la ausencia se siente,
un capitán que está ausente
no puede decir que es vivo.

Como corresponde a buena parte de la poesía del Barroco, la paradoja es un recurso muy empleado que surge a veces con tópicos de raigambre profunda como el que acabamos de señalar, mientras que es, en ocasiones, una mera búsqueda de expresividad por la oposición de

³⁰⁸ Lía Schwartz, “Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo”, art. cit., p. 275.

antónimos, de la que tenemos ejemplos paradigmáticos como aquel definitorio “Desmayarse, atreverse, estar furioso” de Lope de Vega. Los contrasentidos, una seña de identidad desde la poesía cancioneril, enfatizan la contienda interior o *psicomachia* que se libra en la mente del enamorado y, a su vez, el lado irracional de la pasión, en palabras de Rafael Lapesa.³⁰⁹

Dentro de esa abundancia de la *discordia concors*, que va de la mano de conceptismo, al hablar de los poetas aragoneses de la época, ya Aurora Egido señaló que el tema amoroso es aquel en el que más abunda el recurso de la antítesis, “expresión feliz de la barroca lucha de contrarios” y fiel reflejo de las contradicciones en las que se fragua el amor desde antes del Renacimiento. Parece, en todo caso, que “definir el amor por contrarios es tópico universal”, cuya tradición expresiva ha sido estudiada, entre otros, por María Pilar Manero Sorolla.³¹⁰

El ingenio que caracteriza a muchos escritores del momento permite reconciliar lo irreconciliable, marca principal del Barroco según Molly Maureen Mahood.³¹¹ Las paradojas a las que nos referiremos enseguida redundan en la base de esta filografía, el tema literario del amor imposible, que toma muchos de sus ingredientes de la literatura

³⁰⁹ Lope de Vega, *Obras poéticas [Rimas; Rimas Sacras; La Filomena; La Circe; Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos]*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1969, p. 98; Rafael Lapesa, “Poesía de cancionero y poesía italianizante”, en *De la Edad Media a nuestros días*, *op. cit.*, p. 150;

³¹⁰ María Pilar Manero, “«Sin que me pongan miedo el hielo y fuego» (*Galatea*, libro IV). Nuevas aproximaciones al estudio de la literatura italiana en la poesía de Cervantes”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 4 (1997), pp. 101-102, n. 41. Ver también Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII*, *op. cit.*, pp. 91-95 y Antonio Armisén, “La antítesis”, en *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Libros Pórtico / Universidad de Zaragoza, 1982, pp. 147-262.

³¹¹ Por su parte, Molly Maureen Mahood, señaló que “el estilo barroco se funda en el sentimiento de que hay que reconciliar lo aparentemente irreconciliable”, en *Poetry and Humanism*, Nueva York, W. W. Norton, 1970, p. 145, *apud* Julián Olivares, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, *op. cit.*, p. 184.

provenzal. Una de las que se erige como noción fundamental para comprender, por medio del silogismo, las dos caras o la pluralidad de este sentimiento es la *devotio* como clave para comprender la entrega humana. Pasando por la confesión de Calisto, que se declara “melibeo”, la amada se va divinizando progresivamente en la tradición cortés, y en el XVII la *religio amoris* está subyugada completamente por los efectos contrarreformistas.³¹²

José Navarro conoce la iconografía religiosa, o, al menos, eso parece si nos atenemos a los santos a los que les brinda sus versos y les dedica poemas específicos, de lo que resulta un imaginario perfectamente acorde con el resto de su poesía. Aparecen ejemplos de ello en algunos de los textos de asunto propiamente amoroso, como es el caso de “A una ausencia” (XX, v. 37). Los adjetivos que sirven para la divinización de la amada se hacen eco de la poesía religiosa del mismo autor (XLVIII, v. 17). Se emplean los apelativos “Nisida divina” (LXX, v. 31) o “Julia divina” (IX, v. 13; XX, v. 37), que también emana “luces divinas” (XIV, v. 38). El amor es, por consiguiente, una clase de “fe” (V; VI, v. 38).

Si analizamos cierta predilección por lo sensible en estos mismos poemas, que remite al amor físico, la atracción propiamente sexual es aquella que deviene en una dolencia perfectamente tipificada, que nuestro poeta singulariza al hacerla confluir con otras patologías, cuyos síntomas se confunden en su propia persona al intentar traducirlos al

³¹² “La fusión de conceptos enfrentados o antitéticos por la memoria (presente / pasado, aliviar / dar cuidado, pena / gloria), las posibilidades cognitivas del entendimiento y la capacidad electiva de la propia voluntad del ser humano son las razones [...] que permiten, gracias a la estructura silogística empleada, atribuir, con plena certeza, la misma dualidad, o incluso, pluralidad, al amor”, escribía Marta González Miranda, “Las especulativas cuestiones del amor en la poesía de Quevedo”, en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaústre (eds.), Santiago de Compostela, Universidad, 2010, p. 289.

verso. Por el contrario, el impulso celestial, supuestamente puro, comporta salud y cura el alma, y José Navarro encuentra en las religiosas el ejemplo idóneo de ese sentimiento, materializado en su entrega a Dios, tal y como quedó definido por los Padres de la Iglesia.³¹³

La entrega absoluta, sólo equiparable con la religión, se asemeja a la alineación del enamorado. Se reitera la imagen de la pérdida del juicio, la demencia que puede provocar la merma de la razón (“perderás tu juicio / en estando enamorado”, LXXXVII, vv. 155-156). Se trata de una enajenación, fruto del servicio o pertenencia a esa “señora” o “dueña”. El amor es, siguiendo la estela de la poesía trovadoresca, una enfermedad obsesiva, irracional, fuera de la ordenación social (es decir, también eclesiástica), que se relaciona con la locura o con la muerte. Los poetas del Barroco, como sus predecesores, pretenden obtener belleza de la pasión natural del amor a través del artificio literario, cuyos excesos han llevado a la crítica literaria a censurar su actitud postiza. Sin embargo, acusarlos de hipócritas, en palabras de C. S. Lewis, sería como “llamar insincera a una ostra porque es capaz de convertir su enfermedad en una perla”. Esa capacidad de transformar la enfermedad en algo valioso es aplicable al gusto de nuestro poeta por detallar los efectos del amor y otras dolencias.³¹⁴

³¹³ Sobre la sintomatología y caracterización de la enfermedad amorosa, la bibliografía es amplísima. Perfilan su oposición al amor sano, según las bases platónicas, Guillermo Serés, *La transformación de los amantes: Imágenes del amor en la Antigüedad del Siglo de Oro*, op. cit., p. 20 y Massimo Ciavolella, *La “Malattia d’amore” dall’Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni editore, 1976, pp. 18-19, quien resume también la herencia de los Padres de la Iglesia (pp. 31-40).

³¹⁴ Hablando de los poetas del Barroco, C. S. Lewis señala: “To accuse them of insincerity is like calling an oyster insincere because it makes its disease into pearl”; en “Donne and Love Poetry in the Seventeenth Century (1938)”, *Modern Criticism. Theory and Practice*, Walter Sutton and Richard Foster (eds.), [New York], Odissey Press, 1963, p. 356.

Uno de los pocos poemas que dedica desde una perspectiva seria a estos achaques es “Porfía en amar, ausente, celoso y aborrecido” (III). Lo habitual es que José Navarro recree a la par que se ría de la concepción del amor como una enfermedad que requiere medicina, según estipula Ovidio en sus *Remedios contra el amor* y en su *Ars amatoria*, cuya importancia radica, según especificase en su día Massimo Ciavolella, en el modo de elaborar el *topos*, fusionando magistralmente la ciencia médica y la literatura. La perspectiva más puramente física de la tenida como dolencia del amor significa, además, una de las especificidades del estilo de José Navarro, puesto que el poeta identifica la sintomatología del enamoramiento en general con determinadas patologías que resuenan en la época por motivos obvios, y que apelan, por tanto, a Galeno y a las teorías médicas. Plagas como la peste o la sífilis se equiparan con la atracción que el poeta siente por una dama, o por cualquier mujer, cuya expresión adquiere tintes cómicos en la mayoría de los casos.³¹⁵

Tomemos como punto de partida estos versos: “a su vista conozco / verter sangre el corazón, / que fue a su herida despojo” (LXXIX, vv. 37-40). Entran en juego las facultades, potencias y virtudes de la tradición aristotélica: la ubicación del alma en el corazón y la equiparación de los afectos con la sangre que gira en torno al citado órgano permiten la comparación del amor con la locura y con los estados mentales en los que la razón no dispone de sus facultades plenamente. Se trata de una serie de presupuestos naturalistas cuya idealización viene también de la mano de la literatura petrarquista, si bien los testimonios son innumerables hasta la

³¹⁵ Ver Ovidio, *Amores*, ed. cit., Madrid, Gredos, 1989, p. 481 y Massimo Ciavolella, *op. cit.*, p. 30. Trataremos por extenso estas y otras cuestiones relacionadas en el capítulo dedicado a la poesía burlesca.

época medieval, según recoge Massimo Ciavolella en su trabajo sobre la *Malattia d'amore*. Su consideración rigurosamente científica, de índole mental, se combina con manifestaciones también físicas como la alteración del pulso o el insomnio.³¹⁶

José Navarro emplea en las descripciones de sí mismo los tintes negros que, según la caracterología humoral, revela un temperamento melancólico y, por tanto, enamoradizo y con cierta predisposición para las enfermedades. Fruto del calentamiento del humor negro, o de su exceso, en función de las varias teorías al respecto, puede producirse la dolencia del *amor hereos*, que, como el resto de los afectos, entra por los ojos, un recorrido que enseguida veremos reproducido.³¹⁷ Por ello, aunque parece que la causa primera de sus males es la de no ver a la mujer a quien cuenta en un poema su enfermedad (“De no ver los esplendores, / Julia, de tu lucimiento, / estoy con un sentimiento / y muchísimos dolores”, tal y como versaba la primera redondilla del poema XVII), la sífilis es la verdadera razón de su malestar (“Dícenme que quien porfía / en atormentarme es, / Julia mía, un mal francés, / venido de Picardía”, vv. 9-12). Su contagio se describe como fruto de una vida licenciosa a la que el poeta no sabe renunciar.

Vemos, por tanto, que la pureza de su sentimiento no es tal en todos los poemas, sino que el deseo físico deja aflorar el *amor ferino*, peregrino y ciego, que hace referencia al más bajo nivel, en el que el

³¹⁶ Los estudios que le brindan médicos medievales son abundantísimos, como recoge el italiano, *ibídem*, pp. 51-95.

³¹⁷ Sobre la melancolía en la poesía tras la Edad Media, Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, María Luisa Balseiro (trad.), Madrid, Alianza, 1991, pp. 215-267. Remitimos también a la bibliografía de Roger Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001 y Felice Gambin, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglo de Oro*, Giulia Poggi (pról.), Aurora Egido (pról.), Pilar Sánchez Otín (trad.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

intelecto parece quedar fuera. El erotismo aflora acompañado frecuentemente del humor, y es que, si una de las marcas caracterizadoras de nuestro autor es la abundancia de lo burlesco, la confusión de la enfermedad de amor con otro tipo de dolencias muy extendidas en la época convoca la sexualidad, el deseo de poseer al otro, con su visión puramente física, pocas veces acometida en las *Poesías varias* desde la seriedad. En esas ocasiones, aparece más bien el *amor mixtus*, en el que el apetito del cuerpo se sujeta a la razón, manifestado en *El Cortesano* o los *Asolanos*.³¹⁸

Sirviéndose de una imagen tan consolidada por la emblemática como la de la vid amarrada al olmo, que utiliza en otras ocasiones (como ejemplo para el enamorado, LXXII, v. 47; LXXIV, vv. 45-46), el anhelo de un abrazo físico se hace presente:

Quisiera, cuando en el prado
con dulce y sabrosa lid
el cariño de la vid
trepas del olmo al agrado,
que mi afecto enamorado
lograra en lazos dichosos
tus abrazos cariñosos,
y cuando los nuestros vieran,
ñudos a su envidia dieran
nuestros ñudos amorosos. (V, vv. 21-30)³¹⁹

³¹⁸ Otis H. Green, *op. cit.*, p. 28.

³¹⁹ Alciato, *Emblemas*, ed. cit., pp. 201-202. Rastreó los precedentes literarios Aurora Egido, “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: «Amor constante más allá de la muerte»”, en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre de 1980*, Víctor García de la Concha (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-232. El uso de la emblemática viene también de la mano del petrarquismo, como

Síntomas como la embriaguez o ebriedad se transforman en la fiebre y la debilidad que lo mantienen en la cama, aunque él quiera, como declara en “Discurre estando enfermo en la procesión del Corpus”, levantarse para seguir con su disfrute (XV).

Otro de los tópicos que se asocia con esa alineación o pérdida de la voluntad, cuyo fondo conceptual suele adscribirse a la poesía de cancionero y la ficción sentimental, es el del cautiverio amoroso. Las alegorías de la cárcel de amor hacen su aparición en los poemas de temática afectiva, actualizadas en los contextos filológicos y críticos del XVII, al igual que la totalidad de la ideología del servicio amoroso. El valor estético de tan antigua imagen permitía aún, ya no tanto la explicación, cuanto el conocimiento implícito de toda una psicología pasional.³²⁰

A través de una serie de sintagmas concatenados, José Navarro convierte en mazmorra su sentimiento, equiparable a la dependencia que siente para con su enamorada, por la que se deja apresar: “Para ser de tu hermosura / dichoso y rendido esclavo, / al fuego de mis suspiros / forjo los hierros que arrastro” (XI, vv. 69-72); o de la que no puede escapar: “Quisiera romper los hierros / que con mis incendios forjo, / y al intentar el alivio / me oprimen más dolorosos” (LXXIX, vv. 57-60). Como se ve en ambos ejemplos, de tan semejante construcción, por cierto, el fuego de su amor da forma a los hierros que lo sujetan. Puesto que conoce la

demonstró María Pilar Manero Sorolla, “Petrarquismo y emblemática”, en *Literatura emblemática hispánica. I Simposio Internacional (La Coruña, Septiembre 1994)*, Sagrario López Poza (ed.), A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 175-197.

³²⁰ Empleamos los términos de Keith Whinnom en su introducción a la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, que editó en 1972 (seguimos la edición de Madrid, Castalia, 1993, pp. 50-51), y retomamos a propósito de la pervivencia del motivo, entre otros, a Lía Schwartz, “*Prisión y desengaño de amor [...]*”, art. cit., pp. 24-25.

experiencia amorosa, pretende en ocasiones aconsejar a un tercero a modo de encargo académico, tal y como sucede en el poema “Desengaña a un amante confiado por favorecido”: “Si eres esclavo de Antandra, / no excuses el cautiverio, / que aún oprimen apacibles / dulces cadenas tu cuello” (LXXXIII, vv. 29-32).

A manos del dios Amor o Cupido, cuya ceguera se contagia (I, v. 54; IV, v. 12; VI, v. 11; XI, v. 50; XII, v. 18; XIIb, V. 4; LXI, v. 6; LXVII, v. 42; LXIX, v. 42; LXXVIII, v. 9; LXXIX, v. 4; LXXXII, v. 91; LXXXVI, v. 28;), o a las de la joven inclemente, se produce la pérdida de su voluntad, equiparable a un desmayo (las mismas imágenes emplea para ello en el poema LXX). Ambas visiones, compatibles pero algo dispares en su formulación, como veremos, tienen diversas manifestaciones en las *Poesías varias*. No pocas son las ocasiones en las que este castigo es en realidad aceptado de buena gana; por ejemplo, en las décimas tituladas “Amante favorecido, que teme verse olvidado” (IV), aparece el tópico de la paradójica “dulce prisión”:

Y si en el vivir gustosa,
Julia, tu salud consiste,
y mi albedrío rendiste
en dulce prisión dichosa,
no temas escrupulosa
que es fingida mi pasión,
que, esclavo mi corazón,
Julia, de tu voluntad,
aunque le des libertad
se volverá a la prisión. (IV, vv. 31-40)

De este tópico se ríe, como veremos más adelante, en el poema “A un hombre mozo y pobre que se casó por interés con una mujer vieja y fea”: “Si es prisión el matrimonio / donde las almas se estrechan, / pena te dará la esposa / y consuelo sus cadenas” (LXV, vv. 25-28), en el que, por otra parte, hace su aparición la unión platónica de las almas. Hay una continuidad, pues, de este estado de amor que no aspira al galardón, que se muestra desinteresado en una primera concepción; que, desde una segunda perspectiva, ni siquiera se anhela una correspondencia; y, en tercer y último lugar, mostraría que al amante le basta con ser el que más ama, practicar o sentir el amor puro que coincide con la doctrina neoplatónica.³²¹

Del Humanismo italiano hereda la cultura europea una nueva lectura de los clásicos, que pasa por la tradición platónica y, en casos concretos, se combina con el cristianismo. En España, como en Italia, se aúnan las dos grandes corrientes que protagonizan un largo debate multiseccular: catolicismo y neoplatonismo se entreveran, conformando otra variante de ese sincretismo tantas veces mencionado. Filosofía y literatura asimilan conceptos e imágenes de muy largo recorrido, mientras las tendencias que reinterpretan el platonismo surgen y se propagan gracias a autores como Baltasar de Castiglione, León Hebreo, Dante, Petrarca, Pietro Bembo, Masilio Ficino o nuestro Garcilaso de la Vega, que tan bien sabe remodelar la tradición medieval española. Otros intermediarios de estos cogidos en la lírica hispánica fueron Boscán, Herrera y Francisco de la Torre.³²²

³²¹ Alberto Blecua, “¿Signos viejos o signos nuevos? (*Fino amor y Religio amoris* en Gregorio Silvestre)”, art. cit., p. 191.

³²² Se ha venido considerando que las dos obras determinantes para la entrada del neoplatonismo en España fueron los *Diálogos* de León Hebreo y *El Cortesano* de

José María Pozuelo Yvancos, al tratar de la lírica amorosa de Quevedo, señalaba que “de las poéticas neoplatónicas hemos adquirido una idea estrecha, cuando en su época se comportaban como verdaderas enciclopedias de tópicos” y que, además, “no pueden reducirse a lo que comúnmente se llama *amor platónico*”. Para este autor, por otro lado, estas poéticas “actuaron de síntesis aglutinante de toda la macroestructura semántica del amor en la lírica de los siglos XVI y XVII”, una idea en la que coincide con autores como Leonard Forster, quien, a su vez, ve en el petrarquismo la comunión de muchos de estos principios con los del *dolce stil nuovo* y la poesía trovadoresca.³²³

Aunque es difícil resumir los parámetros principales en los que se fundamentan todas las doctrinas de sesgo platónico, la crítica parece haberse puesto más o menos de acuerdo gracias al estudio de las obras del artífice y de sus pretendidos discípulos. Aunando filosofía, religión y poesía, se establece, en palabras de Guillermo Serés,

una teología que quiere abarcarlo todo: el mundo, concebido como *macroantropos*, que, como había aprendido en Platón, posee un alma que se rige por la ley del amor, traducida en atracción y repulsión de los cuerpos celestes, que tienen su contrapartida en los terrestres y en los hombres (al fin y al cabo, microcosmos), cuyas almas, a su vez, participan de la del mundo. El

Castiglione. Cf. Alexander A. Parker, *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 65 ss.; Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, op. cit., pp. 207 ss.

³²³ Ver José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, op. cit., pp. 59-60 y Leonard Forster, *The icy fire. Five studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, pp. 1-60.

amor, así, es la cohesión y gravitación universal del mundo y, consecuentemente, del hombre.³²⁴

La naturaleza es, por consiguiente, un reflejo equiparable a las pasiones del enamorado, y tanto él como la dama constan de capacidad para modificar las fuerzas elementales.³²⁵ Así lo percibimos en las quintillas “A una dama volviendo de un desmayo” (LXII, vv. 36-40) o en el soneto “Colige la enfermedad de Julia por los efectos que ve en el cielo” (VIII), que, por cierto, se resuelve gracias a una sinécdoque muy repetida en diversos poemas, puesto que se refiere a esa mujer “de quien es retrato el cielo” (V, v. 50). En ella y en los soles de sus ojos (XII, v. 40), siguiendo las normas de la astrología, desea el poeta que esté escrito su futuro, aunque augure mal pronóstico: se consuela con la *visio* (XI, vv. 1-8).

El poeta quiere verse en la enamorada, porque siente que ella está en él, acorde con las aspiraciones neopláticas. A través de sus distintos *Diálogos*, Platón propugna que el amor es la manifestación del anhelo de unión de los dos amantes, que luchan contra la enfermedad de su propia naturaleza dividida, para lograr retornar a su estado de unión, a la reciprocidad de las dos mitades de una suerte de ser andrógino, la entidad original. Los enamorados tienen atisbos de recuerdo y les viene a la memoria su contemplación del amor ideal (*anamnesis*), una visión del absoluto y de la belleza universal, por lo que la vislumbran y se reconocen como semejantes en el ser amado (fenómeno al que se

³²⁴ Ver Guillermo Serés, *op. cit.*, p. 171. En relación a la microcosmía del ser humano, sigue siendo de obligada referencia *El pequeño mundo del hombre*, de Francisco Rico, al que aludimos en otras partes de este trabajo.

³²⁵ Leonard Forster, *op. cit.*, p. 21.

denomina *anagnórisis*). Su unión puede trascender entonces y ponerlos en contacto con la divinidad, a través del intelecto y el cuerpo.

En contadas ocasiones consta en la poesía de José Navarro uno de los motivos de filiación platónica que, por el contrario, tuvo una importante difusión en la poesía española del Siglo de Oro. Se trata del tópico de la amada contenida en el pecho del enamorado, impresa, inscrita, dibujada o pintada en el alma, que aparece en el *Teeteto* (191 d-e) de Platón. En el poema “Da la respuesta de una diligencia que le encomendaron hacer al poeta” (XIII), se lee: “sé que te traigo en el pecho” (vv. 42-43). Aunque no se alcance la complejidad semántica del famoso soneto V de Garcilaso, “Escrito está en mi alma vuestro gesto”, se evocan los modelos a los que desde aquel ha remitido la crítica: Bembo (*Rime*, VIII), Petrarca (*Canzoniere*, V) y Ausias March (LXII, VII).³²⁶

En otros términos, viene a ser equivalente que la belleza de la amada, como señala José Navarro en su “Carta a Julia”, reside en el pecho (XII, v. 94) y, además, está tintada con la sangre, metáfora renovada: “Ofreciéndote afectos por despojos / del corazón, la sangre que derrama / las aras tiñe de tu imagen bella” (XIIb, vv. 9-11). Su coloración purpúrea provoca la envidia de la naturaleza y de las flores, que terminan por remedar los intentos del poeta, como se lee en el “Romance a Julia herida en una mano”: “Codicioso de esmaltar / con matices más gallardos / sus flores, rosal grosero / hirió atrevido tu mano” (XI, vv. 89-92). Cercanos están estos versos a otro lugar común petrarquista: el clavel bañado en sangre, símbolo de la belleza de la dama (V, v. 34). Aún así,

³²⁶ Para las fuentes del motivo de la inscripción de la dama, véanse las anotaciones de Bienvenido Morros a su edición de la *Obra poética* de Garcilaso (ed. cit.), pp. 88-89, y Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, op. cit., pp. 138 ss.

nótese que, frente a la rosa, más relacionada con el repertorio culto, el clavel pertenece a un imaginario “más popular que literario”, según apuntara Giulia Poggi, y “representa la fidelidad de la mujer”.³²⁷

Pero, pese a la indagación en los elementos que se le ofrecen, ni en la naturaleza ni en el arte encuentra parangón la beldad de la destinataria, cumpliendo otro tópico muy característico, que lleva al poeta a implorar los medios necesarios para dar cuenta del proceso amoroso y del objeto de su deseo.³²⁸

Toda nuestra atención merece a este respecto el poema que inaugura las *Poesías varias*, puesto que la imagen de la dama plasmada en el alma aparece ya en los primeros versos del libro: “El retrato del dueño / que el alma quiere, / óyelo, Julia, y mira / que te parece” (I, vv. 1-4). La joven hace las veces del conjunto de las formas exteriores que, percibidas como realidad sensible, entran hasta el corazón del enamorado, el alma sensitiva, y la memoria. Del mismo modo que Platón explica que el hombre aspira al entendimiento de las cosas inteligibles, desea concebir la visión que lo atrae y retenerla en la fantasía, equiparada en el *Filebo* con un pintor que plasma imágenes en el alma, tal y como vemos en el referido poema.³²⁹

El interés de los poetas renacentistas por los mecanismos del amor hizo que la teoría de este sistema de transmisión se generalizara hasta convertirse en lugar común. El sentido de la vista, el más noble, es

³²⁷ Giulia Poggi, “Entre Eros y botánica (La décima «Yace aquí flor, un perrillo»)”, en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2013, pp. 198-199.

³²⁸ Véase al respecto la introducción de Aurora Egido a la edición facsímil de Soto de Rojas, *Desengaño de amor en rimas*, Málaga, Real Academia Española, 1992, pp. XL-XLI.

³²⁹ Platón, *Filebo*, en *Diálogos VI*, M.^a Angeles Durán y Francisco Lisi (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1992, 39a-39c, p. 74.

el que sirve de vehículo para ese intercambio, es el cauce de la belleza y, con ella, del amor, cuya mecha parece prenderse gracias a lo visible, como se dice en el *Fedro*: “y si pone los ojos en la belleza del muchacho y recibe de allí partículas que viene fluyendo –que por eso se llaman ‘río de deseos’–, se empapa y calienta y se le acaban las penas y se llena de gozo”. Siguiendo ese motivo en la evolución de su tradición médico-filosófica, como si se tratara de una enfermedad vinculada con la oftalmología, la extrañeza del amante con su sentimiento se relaciona con el olvido de que puede ver un retrato de sí mismo en el otro, como un espejo:

Y semejante a un aire o a un eco que, rebotando en algo pulido y duro, vuelve de nuevo al punto de partida, así el manantial de la belleza vuelve al bello muchacho, a través de los ojos, camino natural hacia el alma que, al recibirlo, se enciende [...]. Ni sabe qué le pasa, ni expresarlo puede, sino que, como al que se le ha pegado de otro una oftalmia, no acierta a qué atribuirlo y se olvida de que, como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante.³³⁰

En el “Retrato a Julia”, cuya anteposición pueda ser acaso una declaración de principios, se produce, para evocar ese proceso, una interesante simbiosis con la pintura, que, como metáfora, se ha fundido también con la letra en muchos ejemplos de la literatura española sin soltarse de la mano de Platón. Aunque las menciones del arte pictórico siguen dándose a lo largo del libro, este primer texto es el que probablemente presenta dicha relación con mayor claridad. Se sirve de los recursos estilísticos propios de la *descriptio puellae*, un asunto académico frecuente, en cuyo desarrollo se siguen unas premisas bien

³³⁰ Platón, *Fedro*, en *Diálogos III*, J. Calonge Ruiz, E. Lledó Iñigo, C. García Gual (eds.), Madrid, Gredos, 1986, 251c-d (p. 356) y 255c-d (pp. 363-364).

definidas en las preceptivas literarias del Siglo de Oro, de cuya fijación hemos de responsabilizar, una vez más, a Petrarca. Entre otras cosas, como puede verse en el citado poema, la perspectiva del retrato se restringe al busto.³³¹

Se trata de una serie de catorce seguidillas, que, más que un retrato propiamente dicho, que es como se denomina en retórica a la suma de rasgos físicos y psicológicos, conforma una prosopografía, puesto que se pone el acento en el aspecto frente a la moral. Esa actitud es propia de la predilección por lo sensible, que, traducido a términos amorosos de corte clásico, es la limitación que presenta el *eros pandemos*, tipo de amor que comportaba la verdadera enfermedad que, según *Fedro*, destruía el alma, como se refleja también en el *Timeo*. No hay, sin embargo, otro modo de acceder al verdadero conocimiento de las ideas que la percepción sensible, hacia la que Platón se fue mostrando más tolerante a medida que transcurre el tiempo.³³²

Casi al finalizar el intento fallido de retrato, para cuya realización faltan elementos de expresión del poeta, mientras que sobra la belleza del referente, José Navarro señala: “Lo que oculta el retrato / no ha de pintarse, / que no quiere que en eso / se ponga nadie” (vv. 49-50). Trata de describirse con precisión el gesto de la amada impreso en el alma, mientras que parece que sólo un espejo puede ser digno de imitar tanta

³³¹ Trataremos de los elementos propios de la descripción de la mujer en el apartado correspondiente, pero puede citarse aquí un trabajo de María Pilar Manero Sorolla, donde se refieren los cambios sustanciales que se operan hasta bien entrado el Barroco, como ella misma indica en “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario 12 (2005), pp. 249 y 253.

³³² Compárense *Fedón*, en *Diálogos III*, C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, (eds.), Madrid, Gredos, 1986, 65a y 75a-76a, con *Teeteto*, en *Diálogos V*, Néstor Luis Cordero, María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos (eds.), Madrid, Gredos, 1992, 153d-160e, 184a-186e.

hermosura, introduciendo una nueva variante platónica.³³³ Quizá por eso sea más bien un retrato “a Julia” que “de Julia”, porque a ella está dedicado, pero no acaba de lograr su cometido. Vemos que, como es frecuente en manifestaciones literarias de este cariz, la incapacidad del arte para igualar a la naturaleza provoca desilusión, que se torna desengaño especialmente en el Barroco.³³⁴

Cuando el poeta adopta la perspectiva del pintor, está apelando a su propia equiparación con Dios (“leve es la parte de la vida que, como dioses, / rescatan los poetas”, diría siglos más tarde Luis Cernuda), trata de copiar el modelo perfecto creado por la divinidad, otra pintura ya hecha. Los matices cromáticos quieren hacerse presentes por la letra y son, en cualquier caso, perceptibles gracias al sentido de la vista. El predominio de este se completa en una sola ocasión con la comparecencia del olfato (I, v. 37), que produce una sinestesia. Se evoca el pincel con el empleo de un léxico propio del campo semántico, se habla de la “pintura” del poema, y se hermanan así las dos facetas del artífice, cantor y pintor de versos, como propugnaba López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poetica*: “óyelo” y “mira” (v. 3), escribe José Navarro, poniendo como trasfondo el *ut pictura poesis* horaciano.

Vienen en coyuntura las palabras que Guillermo Serés dedica a los sonetos CXXIX y CCCVIII de Petrarca, y es que el autor “hace equivalente el cantar y el pintar, atribuyendo a su poesía la posibilidad de

³³³ A la convivencia de las tradiciones en el motivo del espejo y la imagen de la dama se refiere Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, *op. cit.*, p. 158.

³³⁴ Véase al respecto López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, Alfredo Carballo Picazo (ed.), Madrid, CSIC, 1973, vol. I, p. 169; Emilie L. Bergmann, “Disillusionment with art’s incapacity to equal nature”, en *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, *op. cit.*, pp. 102-109. Se refiere también a ello Aurora Egido, “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, *art. cit.*, pp. 164-197, que incluye una amplia bibliografía sobre la cuestión.

reflejar la pintura del alma”. Añade que “no sólo no se ha transformado en ella, sino que, además, su pluma-pincel es incapaz de recrear cabalmente la imagen pintada en su fantasía, en su alma”, de la misma forma que la vista de nuestro poema es incapaz de transmitir la información a la mano, a pesar de que es la única que puede hacerlo, por lo que debe apelarse a la imaginación.³³⁵ Recordemos, siguiendo los *Diálogos* de León Hebreo, que la suprema hermosura, como la de Dios, ha de entrar por los ojos, por el oído, por la imaginación y por la fantasía, todos ellos superiores a los sentidos del tacto, el gusto y el olfato. Además, ya Platón defendía que la mayor capacidad con la que se le ha obsequiado al hombre es la del sentido de la vista.³³⁶

La tópica *visio amoris* aparece con otros motivos adyacentes, como que los ojos han de ser vigilantes, con sus párpados guardianes que controlan el sueño nocturno, o los que dejan entrar a través de ellos la imagen real de la dama, percibida del exterior y arden al contemplarla. De ese modo sucede en el poema XII: “despierto ya y burlado / deste sueño, que ha dado / cada noche en rendir mis miembros flojos, / y me llega a las niñas de los ojos” (vv. 20-23), emulando a Platón en el *Timeo* (45b-46c). Tal y como se desprende de esos versos, los ojos y el corazón engañan, convierten al hombre en una víctima de sus ensoñaciones y, además, todo ello se acentúa con la ceguera que causa el amor. En la segunda parte de *El Criticón*, crisis primera, se comprende que una buena pintura revelaría el aspecto verdadero de la dama: “cogiéronle a uno un

³³⁵ Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, op. cit., p. 149. Sobre la incapacidad de la mano para plasmar lo que percibe, Mario Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entra la literatura y las artes visuales*, Ricardo Pochtar (trad.), Madrid, Taurus, 2007, pp. 60-62 y Emilie L. Bergmann, op. cit., pp. 237-257.

³³⁶ Véase Platón, *Timeo*, en *Diálogos VI*, ed. cit., 47, pp. 196-197 y León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. cit., p. XLIII.

retrato de una dama ahorcado de un dogal de nácar. Quedó él tan perdido cuan escandalizados todos los cuerdos, que aun de mirar el retrato no se dignaron, sino lo que bastó para dudar cuál era la pintada, esta o aquella”.³³⁷

Procedente de esa herencia platónica, el motivo petrarquista de la visión perdurable de la amada no es más que una de las etapas de ese recorrido de los rayos que, desde el pecho, se difunden a través de la mirada.³³⁸ La belleza es la causa del amor, y este, a su vez, origen de muchas de las tragedias de la vida, tal y como Critilo refiere a Adrenio en *El Criticón*, nuevamente. En la crisis cuarta, Gracián pone en boca del Amor las siguientes palabras: “yo me engendro por la vista, viendo crezco, del mirar me alimento, y siempre querría estar viendo y haciéndome ojos como el águila al sol, hecho lince de la belleza”.³³⁹ Los espíritus de ese proceso de transmisión de la belleza, equiparada con la luz, se simbolizan a la manera platónica con los rayos del sol, muy abundante en el libro. Los ojos y el cabello son metafóricamente el astro rey, siguiendo la estética petrarquista, gracias a la cual se intensifican las hipérboles lumínicas, algo que también sucede en estos versos:

Presida en el cielo un sol,
pero en sus ojos verás
dos soles, que en tanto cielo
fuera poco un sol no más.
En dulce apacible sueño
se duermen sus niñas; ay

³³⁷ Sobre la frustración por la mirada, Luis Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966, p. 48. La cita procede de Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 1036.

³³⁸ Lía Schwartz se refiere al proceso de transmisión de la imagen de la amada en “Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo”, art. cit., pp. 273-275.

³³⁹ Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 838.

del mundo, que ha de abrasarse
si acaban de despertar. (LXXXII, vv. 49-56)³⁴⁰

De este modo, dando un paso más allá, las distintas partes de su cuerpo o el brillo en abstracto que desprende la dama, pasan a funcionar como sinécdoque de su persona:

Pero si tú misma sabes
cuánto gentil idolatro
tu sol, en cuyos incendios
se enciende el fuego en que ardo,
y cuando a sus luces bellas,
ciego anhelo, aspiro osado,
le da a mi ardiente locura
líquido sepulcro el llanto,
[...] (XI, vv. 45-52)

Este tipo de motivos relacionados con la *descriptio* de la dama se adereza, como es lógico, con la preocupación típicamente barroca del simulacro, del engaño que suelen protagonizar los ojos en la vigilia o en el sueño: “Las campanas de San Pedro, / porque es mañana su día, / cual si fueran desengaños, / los ojos abrir me hacían” (XIV, vv. 1-4). Deja aflorar la doctrina del neoestoicismo, que resurgió en la España contrarreformista, reiterando en varios poemas el término que diera título al inmortal *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas.³⁴¹ Como él, el

³⁴⁰ María Pilar Manero Sorolla trata de la intensificación de la luz en la imagería de la mujer, y su vinculación con la estética petrarquista y el platonismo, en “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, art. cit., p.250. La cita es de Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 838.

³⁴¹ Vid. Karl Alfred Blüher, “Quevedo y el Neoestoicismo en el apogeo del Barroco español”, en *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII*, Juan Conde (trad.), Madrid, Gredos,

autor de las *Poesías varias* hace extensible la incomprensibilidad de lo terreno al engaño del amor, y escribe, por ejemplo, esta décima:

Dícesme que a tu pesar,
como es Amor ciego y niño,
tropieza con el cariño
cuando me quiere olvidar,
y si el serlo ha de estorbar,
cuando olvidarme pretendas
haz, pues te di por ofrenda
el corazón sin engaños,
que nunca los desengaños
puedan quitarle la venda. (IV, vv. 11-20)

Igual que sus vejámenes se impregnan de ese carácter onírico que dispensa al que sueña de lo que le viene a la mente, de lo que cree ver, José Navarro recurre al sueño para vislumbrar la correspondencia amorosa, que, por lo tanto, no es real: “al falso halago de apacible sueño, / tan gustoso lo tuvo la alegría / del sueño, que lisonjas le fingía / mi amor” (XII, vv. 10-13). También, aunque en un romance con abundantes claves humorísticas, advierte: “Cierto que tuve ligero / el dormir toda mi vida, / pues cuanto alcanzo de sueño / lo pierdo luego de vista” (XIV, vv. 13-16). El sueño ha sido interpretado como mecanismo tradicional para hallar consuelo de las penas del enamorado en la fantasía, por ejemplo, del amor carnal, o la mera correspondencia. Frente a él, la levedad del sentimiento hace que se pierda en un abrir y cerrar de ojos, puesto que el

1983, pp. 427 ss. Aurora Egido dedica unas palabras a “El título: Neostoicismo barroco”, en el estudio preliminar del *Desengaño de amor en rimas*, ed. cit., pp. XVIII-XXV.

amor es fugitivo, un tema en cuyo desarrollo se perciben ecos de Tasso (LXXII).³⁴²

Otros escritores cantan igualmente su deseo de estar al abrigo del sueño, en el seno de la paz que concede, una “tregua”, en la pluma de fray Jerónimo de San José. Aparecen descripciones ocasionales en cuyo esfuerzo el enamorado se distrae, tratando de recrear experiencias que sólo han tenido lugar en la mente del poeta.³⁴³ Es el terreno en el que puede dar rienda suelta a sus deseos, como se advierte en este poema, con claros ecos de Quevedo:

que en aqueste feliz desasosiego
me ponía el amor, que, como es ciego,
soñaba que te vía
y soñaba mi amor lo que quería,
despierto ya y burlado
deste sueño, que ha dado
cada noche en rendir mis miembros flojos,
y me llega a las niñas de los ojos,
que me halaga una vez y otra me inquieta. (XII, vv. 17-25)

Como aquel, que, en su poema “No pueden los sueños, Flori”, repite a modo de estribillo una coda famosa de la fraseología popular, *Soñaba el ciego que veía, y soñaba lo que quería*, José Navarro construye su propia aventura onírica. Sabe, como bien apostilla su predecesor, que “los sueños / no saben de Cortesía”.³⁴⁴ Sin embargo,

³⁴² El tema de los sueños se trata en profundidad en el estudio de los vejámenes.

³⁴³ Nos referimos al soneto “Invocación al sueño” de fray Jerónimo de San José, que edita José Manuel Blecua en *La poesía aragonesa del Barroco*, ed. cit., 1980, pp. 101-102. Sobre las descripciones oníricas del enamorado, ver Julián Olivares, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, op. cit., p. 83.

³⁴⁴ Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. I, 440, pp. 482-484.

nótese que señala que una vez le halaga y otra le inquieta, fiel a las manifestaciones, típicas del momento, del fracaso emocional y la angustia del poeta. Valgan aquí las palabras de Julián Olivares, que señaló, respecto a la poesía amorosa de Quevedo, que

el sueño como válvula de seguridad no le ha servido para desahogarse; de hecho, es dudoso que lo considerara un mecanismo de escape. Más bien, el sueño es una pesadilla, un escalofriante e intenso drama del estado mental del poeta y una manifestación sobrecogedora de su angustiosa obsesión. En él no encontramos la idealización de la amada ni resignación a una dulce aflicción que lo conduzca hasta la perfección; por el contrario, tenemos la absoluta frustración del poeta ante el deseo insatisfecho.³⁴⁵

Tanto si hablamos de la libertad que se siente gracias a los sueños o del engaño al condenan los ojos, se trata de artificios que se pagan caro, y el precio mayor se mide con la muerte, frecuentemente en la hoguera: “Si de mi cielo soles son tus ojos, / muera yo de los rayos de su llama / y no de los rigores de mi estrella” (XII b, vv. 11-14). La antigua imagen de la llama del amor se reaviva en el Renacimiento, y José Navarro echa mano de esa clase de amante que arde en el *amor igneus*, y que, como Quevedo, se compara con el ave Fénix y la salamandra, *topoi* de procedencia diversa, inmortalizados en la literatura petrarquista. La paradoja del fuego helado, vinculada con otras como la de la muerte en vida, es explotada según el modelo de Petrarca. Con todas ellas escribe sus definiciones del amor, verdaderas sumas de tópicos muy próximas a

³⁴⁵ Julián Olivares, “El sueño en la poesía amorosa de Quevedo”, *Historia y crítica de la literatura española 3/1. Siglos de Oro: Barroco (Primer suplemento)*, Aurora Egido (ed.), Francisco Rico (dir.), Barcelona, Crítica, 1992, p. 343.

la que el pastor Lenio declama en el libro IV de *La Galatea* cervantina: “Sin que me pongan miedo hielo y fuego / [...]”.³⁴⁶

El primero de los motivos mencionados se reitera en muy diversas formas a lo largo de las *Poesías varias*: “arde su amor en su yelo”, “que crezca el fuego amoroso / al yelo de desdeñado” (III, vv. 44, 49-50), “y, naciendo de una llama, / querer morir en un hielo” (II, vv. 9-10). Nos remite indefectiblemente también a la llama de amor viva con ecos sanjuanistas, mientras que bebe de los influjos italianizantes. En los *Asolanos* se increpa a los enamorados en estos términos, apelando al amor como perturbación del ánimo:

los que escriben la llaman algunas veces Fuego, porque así como el fuego consume y derrite; otras veces le llaman Furor, queriendo comparar el que ama a los que son aquejados de las Furias [...], y a este amar llaman arder, derretirse, consumirse, ir perdido, enloquecer. ¡Ea!, vosotros, enamorados, ciegos, cautivos, abrasados, enloquecidos, encendidos.³⁴⁷

Como para Herrera, Soto y Góngora, el amor es “rayo en luces” (LXXIII, v. 44): “De Lisardo y de Jacinta, / uno y otro corazón / centellas lucientes arde / de los incendios de amor” (LXXII, vv. 1-4). En este sentido, el cardiomorfismo adquiere una nueva dimensión a la luz de otra tradición filosófica: el origen aristotélico del Eros se localiza en el

³⁴⁶ A propósito de la conformación del tópico del fuego helado, la salamandra y otros mencionados, además de su reactivación por medio de la literatura de Petrarca, véanse Leonard Forster, *The icy fire*, *op. cit.*, pp. 16-17 y Lía Schwartz, “Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo”, *art. cit.*, p. 292. Estudia a fondo la cuestión María Pilar Manero Sorolla en su “«Sin que me pongan miedo el hielo y fuego» (*Galatea*, libro IV). Nuevas aproximaciones al estudio de la literatura italiana en la poesía de Cervantes”, *art. cit.*, pp. 91-116, en el que refiere las “definiciones” del citado poema (pp. 97-98); sobre la imagen del hielo, ver también sus *Imágenes petrarquistas de la lírica española del Renacimiento*, *op. cit.*, pp. 612 ss.

³⁴⁷ Pietro Bembo, *Los Asolanos*, *ed. cit.*, p. 91.

corazón del ser humano, cuya ebullición de la sangre lo reparte por todo el cuerpo, influyendo en la constitución mental del individuo, según reza la *Metafísica*. A través de los libros de emblemas se difunde esta idea antiquísima, relacionada también con Empédocles, según la cual este es el órgano que alberga el alma de los hombres, por lo que en el pecho reside el origen de los afectos. Así se entiende, refiriéndose a las flechas de Cupido, que José Navarro escriba: “Arpones mi pecho flechan” (LXXVI, v. 17).³⁴⁸

Del “pecho ardiente” que dice tener nuestro poeta (LXXIII, v. 30), acostumbrado “a prueba del veneno de la vista” de la mujer que lo cautiva (XII, vv. 91 ss.), sale el corazón, desalado por falta de amor (XII, v. 16). Se toman así múltiples elementos de la iconografía cardiomorfista de los afectos: el corazón que se eleva o *sursum corda* eucarístico, centro donde la emoción y la sensibilidad producen las imágenes que pasan a la fantasía, según la tradición estoica; el emblema del corazón alado y ardiente, al tiempo que en el pecho se abre una ventana, tal y como se recuerda en *El Discreto*. Cuando la llama del amor se extingue o es sofocada, las metáforas empleadas no varían: “Ya, Filis, del fuego ardiente / que al pecho introdujo el ocio, / apagados de la ausencia, / yacen los carbones todos” (LXXIV, vv. 1-4).³⁴⁹

Otras de las imágenes directamente ligada a la metáfora del fuego y la muerte de amor, causada por la luz ardiente (“cadáver soy de tu fuego”, LXXXII, v. 89), cuya elaboración paradigmática para la literatura

³⁴⁸ Massimo Ciavolella, *op. cit.*, pp. 20-22; Aristóteles, *Metafísica*, Tomás Calvo Martínez (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1994, IV, 5, 1009b.

³⁴⁹ Baltasar Gracián, *El Discreto*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Alianza, 1997, pp. 309-310; Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, *La tercera dimensión del espejo. Ensayo sobre la mirada renacentista*, Diego Romero de Solís (pról.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004, p. 307.

española parece tener lugar en Petrarca, es el símil de la mariposa y la llama que la atrae, causándole la muerte. José Navarro habla de la “simple mariposa” (LXXIX, v. 29), calcando la “semplicetta farfalla” del soneto CXLI del *Canzoniere*, que emplearon autores como Diego Hurtado de Mendoza, Camoens, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, Pedro Soto de Rojas o el mismo Góngora, de quien muchos tomaron ejemplo.³⁵⁰ Considerada la mariposa como tema de menor trascendencia en el Renacimiento, se ha visto en Plinio la fuente esta metáfora que, por el contrario, en el Barroco, gozó de notoria fortuna, incrementando su valencia amorosa con aquella otra moralizante, que la convierte en representación de la *vanitas*.³⁵¹

Es habitual que esa forma emblemática se combine con el mito de Ícaro, que también murió como víctima del sol en su ascenso, tratando de escapar de un laberinto con el que se compara, así, al amor. En un romance en el que “Celoso un amante se queja del amor”, José Navarro escribe: “Ambicioso de sus luces, / quise las plumas quemar, / mariposa de su fuego / en su ardiente actividad” (LXXXII, vv. 17-20). En sus

³⁵⁰ Seguimos la edición y traducción del *Cancionero I* de Jacobo Cortines, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 510-511.

³⁵¹ Joseph Guerin Fucilla, *Estudios sobre el petrarquismo en España*, op. cit., pp. 21-22, 29-41, 147-157. Véanse los trabajos de Gregorio Cabello Porras, “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (1ª parte)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 12 (1990), pp. 255-277; “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (2ª parte)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 13 (1991), pp. 57-76; y, especialmente sobre la poesía de Soto de Rojas, “La mariposa y la llama: Alegoría de la constancia del amor más allá de la destrucción”, en *Dinámica de la pasión barroca*, Málaga, Universidad de Almería / Universidad de Málaga, 2004, pp. 61-77. Sobre el carácter gongorino de la imagen, y más acerca de sus fuentes, Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Cátedra, 1993, p. 94, n. 18 y Miguel de Dicastillo, *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza (Zaragoza, 1637)*, ed. cit., p. 46, n. 68.

versos se lamenta y focaliza en su propia persona la irresistible atracción, como ejemplifica el soneto XIX de Petrarca:

Son animali al mondo de sí altera
vista che 'ncontra 'l sol pur si difende;
[...]
et altri, col desio folle che spera
gioir forse nel foco, perché splende,
provan l'altra virtù, quella che 'ncendre:
lasso, e 'l mio loco è 'n questa ultima schera.³⁵²

Además de Ícaro, del lado de la mitología son otros los elementos que se funden con la mariposa, de entre los que sobresalen las alusiones veladas (V, vv. 51-60; XXXIV, vv. 13 ss.) o explícitas al ave Fénix:³⁵³

Atrevida mariposa
que a vuestro sol anhelé,
si me examino pavesa,
¿por qué la llama escondéis?
Si Fénix en vuestros rayos
vivir pretendo, y arder,
querer que ignore tus ojos,
bello imposible... ¿por qué? (LXXVI, vv. 9-16)

Fruto de esa iconografía del fuego que consume al enamorado y que, como el ave mitológica, le permite a un tiempo resurgir de las cenizas, José Navarro suele emplear el término “pavesa” cuando se

³⁵² *Cancionero I*, ed. cit., pp. 166-167.

³⁵³ Gregorio Cabello, “La mariposa y la llama: Alegoría de la constancia del amor más allá de la destrucción”, en *Dinámica de la pasión barroca*, op. cit., pp. 67-69. El amor se reviste en numerosas ocasiones con los ropajes de la mitología; en las páginas a ella dedicadas añadimos otros casos.

define ante la situación amorosa: “mariposa / que, atenta / en la llama de tus ojos, / me solicité pavesa” (XX, vv. 6-8); “pues quiere amor que, en tan altiva empresa, / la que llama subió baje pavesa” (LXXIII, vv. 34-35). Esa muerte en vida, convertido en cenizas, alterna invariablemente el insecto y el ave mitológica:

En ardientes cenizas desatada,
Fénix renace el ave milagrosa,
y la tumba de aromas olorosa
nido le fue luciente,
y a tanto ejemplo la avecilla osada
solicita valiente
la luz enamorada.
¡Oh, cómo intenta, mariposa altiva,
morir en llamas porque en luces viva!
Pero su loca empresa
con la vida la llama le derriba,
y tarde, arrepentida, ya confiesa
que aun antes de ser luz, murió pavesa. (LXI, vv. 28-40)

Las imágenes zoomórficas del hombre embelesado por el atractivo de una mujer, directamente vinculadas con la emblemática y con el bestiario medieval, suelen combinarse en las *Poesías varias* de José Navarro con la mariposa o con el fénix, sus dos figuras predilectas. Una tercera animalización muy frecuente en la poesía del Siglo de Oro es la salamandra, difundida a través de los emblemas, pero también de los epigramas. Sus atributos le confieren un carácter simbólico como el ser capaz de habitar en la llama, pero también como aquel que demuestra constancia ante la adversidad, como se adivina en la poesía de sor Juana Inés de la Cruz o Luis Carrillo Sotomayor, que la emplean en ese mismo

sentido. Hablando de este último, José Pascual Buxó remite como posible fuente a uno de los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, “Donde tú vives, yo muero”, que representa a una salamandra y un sátiro dentro del fuego.³⁵⁴

De entre los autores aragoneses, Gracián escoge en su *Agudeza y arte de ingenio* unos versos del citado Carrillo que incluyen dicho animal para explicar la diferencia entre semejanza e identidad: “De la salamandra dicen / que en el fuego viva está; / por mi corazón lo digo, / que, a más fuego, vive más”. Entre muchos otros, Ambrosio de Bondía emplea reiteradamente en su *Cítara de Apolo* el símil amoroso de la mariposa junto a la salamandra, que José Enrique Laplana estudia en su edición de la obra.³⁵⁵

En los versos siguientes, José Navarro recopila todos los motivos que acabamos de indicar, que aluden a cada uno de los estadios amorosos (llama, sol o estrella, como belleza de la dama; atracción o sacrificio; ceniza o pavesa, la muerte o consumición del enamorado; salamandra o Fénix, capaz de reponerse) y se desarrollan en la unidad de una décima:

Ayer, oh, Julia bella,
luciente injuria a la mayor estrella
que las esferas cristalinas dora,
a quien firme te ama y fiel te adora,
a quien es de tu cielo soberano

³⁵⁴ José Pascual Buxó, *Sor Juana Inés de la Cruz: Lectura barroca de la poesía*, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 340-342.

³⁵⁵ Ambrosio de Bondía, *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*, José Enrique Laplana (ed.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 197 (n. 229) y 522; Baltasar Gracián, discurso LIX de su *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, Luis Sánchez Laílla (ed.), Aurora Egido (introd.), Madrid, Espasa, 2001, p. 767.

ofrenda humilde, sacrificio ufano,
a quien por noble llama te confiesa,
de cuyo ardor mi corazón, pavesa
en el glorioso incendio que recibe,
si fénix muere, salamandra vive. (VII, vv. 1-10)

La escritura de cariz amoroso dentro de las *Poesías varias* denota la interacción del fuego con el llanto, con el motivo de la ceniza o polvo enamorado, como una forma de condensar la fuerza ígnea que se le atribuye al contradictorio sentimiento: “Cada lágrima que vierte / su cariñosa pasión, / si la examino centella, / luego se equivoca flor” (LXXII, vv. 21 ss.). José Navarro parece buen conocedor de esa retórica que supone la expresión o manifestación de la pena de amor a través de las lágrimas. De la tradición bucólica, Teócrito y Virgilio, y del petrarquismo, provienen estas aguas saladas que impregnan el papel, paralizan al poeta, dan clara muestra del dolor del enamorado o, entre muchas otras funciones, aumentan el caudal de las aguas, corrientes o estancadas. Mientras que Góngora ubica los lamentos bucólicos a la orilla del mar, el aragonés trae la acción al río Ebro, y le cede la palabra al tradicional pastor (LXXIII). Como los ríos o los mares con los que se funden, sus lágrimas albergan el recuerdo del pasado y contienen los sueños de quien las vierte, en términos bachelardianos.³⁵⁶

Derramadas en silencio o como acompañamiento del canto que es la poesía, las lágrimas pueden brindar consuelo al enamorado: “le da a mi ardiente locura / líquido sepulcro el llanto” (XI, vv. 51-52). Es muy

³⁵⁶ Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978. Bienvenido Morros ha trabajado los antecedentes griegos de este tópico con motivo de la aparición del llanto en el lamento de Salicio; véase su citada edición de la *Obra poética y textos en prosa* de Garcilaso, p. 459. Sobre la dificultad del hombre melancólico para llorar, Gambin, *op. cit.*, p. 64.

frecuente que coincidan con la imposibilidad de verbalizar el sufrimiento, apelando a la elocuencia del llanto y la virtud del buen callar.³⁵⁷ Conformando la paradoja de la retórica del silencio, el poeta verbaliza el secreto amoroso, que significa la ruptura de la ley codificada del amor, un motivo recogido en la tradición cancioneril española y cuya proyección petrarquista se propagó hasta alcanzar el rango de comportamiento social. Al igual que sucede en la poesía de Garcilaso, que abrió camino a los poetas a la hora de hacer compatible el ocultamiento y la denuncia de los males, el llanto se asocia a veces con la ausencia de palabras (vinculado, por tanto, con el amor callado) y, así, en una de sus “Quejas a la fortuna”, en forma de romance, José Navarro se lamenta: “Fáltanles en mis desdichas / lágrimas a mis tristezas” (LXXXV, vv. 9-10).³⁵⁸

En otras ocasiones, las lágrimas conviven en dolorosa armonía con la voz, y es la demencia la que lleva a romper la regla del silencio que impondría el amor: “Las voces de mi llanto, / el llanto de mis voces / te ofende si lo miras, / te agravia si lo oyes” (XVIII, vv. 113-116). Se traen a colación así dos motivos tradicionales: la falta de merecimiento junto con la ofensa de estar enamorado y mirarla, por una parte, y, por otra, el del sentimiento sigiloso y taciturno, que recoge la herencia de Ausias March (“acá en secreto lloro como un mudo”, escribió) y los poetas castellanos del XV, y se reaviva con Boscán y Garcilaso, de quien

³⁵⁷ Respecto a la proyección petrarquista del motivo del secreto amoroso, José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, pp. 159 ss.

³⁵⁸ Sobre la retórica del llanto, las “Lágrimas en la obra poética de Garcilaso” y sus antecedentes hispánicos, *vid.* Aurora González, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 17-65. En cuanto a la elocuencia del llanto junto con el silencio, Aurora Egido, “La poética del silencio en el Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique*, 88, 1-2 (1986), pp. 96-106 y Aurora González, *op. cit.*, pp. 226 ss.

señaló Rafael Lapesa que “enmudece, sabiendo que es fineza mayor y más elocuente la del amor callado”. El poeta viola la ley implícita del silencio, demandado y transgredido, como se ha estudiado en Quevedo o Antonio de Guevara.³⁵⁹

Si entre la poesía de Soto de Rojas encontramos títulos como “Amor habla callando, mata y eterniza” o “Pretende satisfacer al amor callando”, en las *Poesías varias* de José Navarro se le llega a dar la vuelta al motivo del silencio del enamorado en la presencia de su amada, otorgando protagonismo en unas quintillas a aquel que “Consigue licencia de explicar los deseos de su amor” (V). En la mayoría de los casos, sin embargo, el pronunciamiento de las razones de ese amor responde a otras causas bien distintas.³⁶⁰

El dolor desgarrado lleva al poeta a elevar la voz y, como si se tratara de un lamento pastoril, José Navarro dice: “Perdona, dueño mío, / que, llevado del justo desvarío, / anegando mi pluma con mi llanto, / me haya enojado tanto” (XII, vv. 83-86), donde lágrimas y tinta se equiparan a la manera de Petrarca. Algo así le pasaba a Lope al señalar: “Quiero escribir, y el llanto no me deja”, primer verso de un soneto que, a modo de declaración poética, se inserta en una larga tradición perpetuada en la literatura en español hasta nuestros días.³⁶¹

³⁵⁹ Julián Olivares, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, op. cit., pp. 77-83, 108. Las palabras de Rafael Lapesa están tomadas de *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 48-49. Véase el canto XXXV de Ausias March: “De mis parientes solos sea el llanto, / al tiempo de mi muerte y sepultura;/ [...]”, en *Poesías*, ed. cit., p. 79.

³⁶⁰ Gregorio Cabello, *Dinámica de la pasión barroca*, op. cit., pp. 19 ss.

³⁶¹ Antonio Armisen comenta el soneto de Lope en una aproximación comparativa bajo el título de “Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética”, *Bulletin hispanique*, 87, 3-4 (1985), pp. 277-304. El poema en cuestión aparece en la *Lírica* de Lope de Vega, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1981, p. 199.

Son varias las hipérboles que magnifican esa capacidad de llorar de la que presume el poeta, aunque, en la mayor parte de los casos, se acompaña del mismo adjetivo calificativo. Como no pueden controlarse, provocan “tristes inundaciones” (XVIII, v. 124), que pretenden superar otra metáfora de la tradición: “y con mis lágrimas tristes / doy caudal a los arroyos” (LXXIX, vv. 63-64). También Tafalla y Negrete recurre a parecidas palabras en un soneto, incluido en su *Ramillete*, titulado “Contemplando las estrellas, discurre por ellas sus desgracias”, en cuyo último terceto se lee: “Las nubes, en efeto, mis desdichas, / que lloviendo, crecer hacen los ríos, / como mi mal, las lágrimas que lloro”.³⁶²

La crítica ha señalado que una de las características permanentes de la poesía de Garcilaso de la Vega es el establecimiento de “un paralelismo entre las corrientes acuosas, el llanto y el discurrir poético”, tropo literario que ensaya el autor de las *Poesías varias* sin dotarle del carácter alegórico que articula, por ejemplo, la *Égloga III* del toledano. Por su parte, Cervantes otorga esa especial configuración de los lloros del poeta, recreando en el libro I de *La Galatea* la imagen petrarquista recogida en el *Canzoniere* (CXLVIII, CCXXX, CCCI), cuya procedencia, asimismo, se remonta a la imagen bíblica del salmo 136: “Crece el rumor de mis cansados ojos / las aguas deste río”.³⁶³

José Navarro gusta de convertir a lo divino este tipo de imágenes lacrimosas, impregnarlas de toda una iconografía religiosa de la que

³⁶² José Tafalla, *Ramillete poético*, Zaragoza, Manuel Román, 1706, p. 143; Aurora González, *op. cit.*, p. 60.

³⁶³ Tomamos la referencia cervantina de María Pilar Manero Sorolla, “El petrarquismo en la poesía de Cervantes: La configuración imaginística del amante”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares. 6-9 de noviembre 1989*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 764-765.

difícilmente escapa buena parte de la poesía que surge en el periodo de la Contrarreforma: “El templo sacro con mi llanto riego, / que, erigido en mi idea, se consiente / grata deidad al sacrificio ardiente, / de continuo dolor, de humilde ruego” (XII b, vv. 5-8). También Garcilaso, recurriendo a la confesión antes de morir, traduce su mundo religioso a la incontinencia de la pena, inevitable como la muerte. En esa misma línea, y como hemos visto en otras ocasiones, el autor de las *Poesías varias* combina distintos motivos que se superponen, como este ejemplo, en el que advertimos ecos manriqueños muy conocidos, con los que se da vida a otro tópico:³⁶⁴

Al dulce aliento süave
mi tormento se templara,
porque la corriente clara,
de mis voces impedida,
las lágrimas y la vida
la muerte las heredara. (III, vv. 15-20)

Afina su voz, encuentra en el dolor ese ejercicio necesario que le sirve para “templar” el instrumento y lograr música, retomando modelos italianizantes en esa comunión de las artes tan impulsada en el Renacimiento. Canto y llanto forman un dúo inseparable en el *Canzoniere*, remedado después, por ejemplo, por Perotino, uno de los personajes de los *Asolanos* de Bembo, que se lamenta: “mucho más acostumbrado estoy a llorar que a cantar”, o, más adelante, se dice que

³⁶⁴ A propósito del simbolismo de las aguas estancadas y las corrientes en poesía, véase Gastón Bachelard, *El agua y los sueños*, *op. cit.*, pp. 58-60, 76-77; sobre su valencia en relación con la muerte, pp. 111-143.

“con trabajo detuvo las lágrimas, cobrando aliento”.³⁶⁵ Del mismo modo sucede en las *Poesías varias*, con una ocultación voluntariosa de sus sentimientos, que le cuesta confesar por pudor:

A su oído mi cautela
le recata los sollozos,
[...]
En la soledad del prado
mis quejas digo a los olmos,
cuando a mi tirano dueño
se las oculto animoso. (LXXIX, vv. 61-62, 65-68)

Otro de los tópicos que se asocia con el amor en la poesía de José Navarro es el del corazón que se deshace en lágrimas, un motivo muy prolijo en la literatura del Siglo de Oro que aparece ya en la *Odisea*. De él emanan, como centro de las pasiones, los afectos en forma de llanto: “el corazón desagua / por los ojos sus pasiones” (XLIV, vv. 21-22), señala en un poema, “A una dama que tenía muy pequeño cuerpo y muy grandes ojos”, en el que parodia toda una serie de tópicos amorosos para burlarse del aspecto de la protagonista (lo trataremos en el capítulo correspondiente). De nuevo, la genealogía poética de este motivo nos hace volver a Garcilaso, pero también a Sor Juana, en cuya poesía, si hacemos caso de algunos estudiosos de la misma, se trata de la imagen lacrimosa con mayor fortuna. Es paradigmático el poema “Esta tarde, mi bien, cuando te hablaba”.³⁶⁶

³⁶⁵ El lamento del personaje de Bembo, aparece en sus *Asolanos*, ed. cit., pp. 103, 105.

³⁶⁶ Aurora González, *op. cit.*, pp. 242, 251. Respecto a Garcilaso, *Obra poética y textos en prosa*, ed. cit., véase la *Canción* IV, p. 151; *Elegía* I, p. 169, vv. 16-24 y p. 179, vv. 226-234; soneto XIII, pp. 100-101.

Frente al escaso valor que parece atribuirse a las lágrimas dentro del pensamiento neoplatónico y contrarreformista, lo cierto es que estas son capaces de traducir las pasiones del corazón, poseen la expresividad que les falta a las palabras. Protagonizan otra de esas pugnas que caracterizan la poesía del momento, y es que tenemos ejemplos del fuego apasionado del amor que se apaga con el llanto (XI, v. 52), aunque en otros textos, como hemos visto, se identifiquen. Las lágrimas como prueba de amor también se difunden con Petrarca; gracias a él, los ojos del amante, que no merecían ser motivo de escritura, adquieren un valor equiparable a los de la dama, y en ellos se puede leer eficazmente el amor.³⁶⁷

Los suspiros, que alivian ocasionalmente al corazón, se mezclan con esas lágrimas que, juntamente, delatan al enamorado (XI, vv. 69-72). Este, asimismo, aprovecha la confusión de las reacciones fisiológicas para desmitificar otro de los tópicos amorosos: “Abriáseme la boca, / dudando en esta fatiga / si con el sueño bosteza / o con el amor suspira” (XIV, vv. 9-12).

La del fuego abrasador o helado, la del Fénix, la “mariposa en cenizas desatada” o la salamandra eran sólo algunas de las imágenes que refieren ese “amor constante más allá de la muerte”, tantas veces definido mediante el afamado soneto de Quevedo.³⁶⁸ Otros términos se suman a la retórica de este tipo de poemas como, por ejemplo, las cualidades de la

³⁶⁷ Gérard Genot, “Pétrarque et la scène du regard”, *Journal of Medieval and Renaissance studies*, 2 (1972), pp. 1-17.

³⁶⁸ Hemos seguido algunos trabajos sobre el soneto “Amor constante más allá de la muerte”, como el de Dámaso Alonso, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1950; Otis H. Green, *El amor cortés en Quevedo*, *op. cit.*; José Manuel Blecua, “Sobre un célebre soneto de Quevedo”, en un volumen donde otros autores desarrollan el mismo tema y comentan el célebre soneto “Cerrar podrá mis ojos...”: *Francisco de Quevedo*, Gonzalo Sobejano (ed.), Madrid, Taurus, 1984, pp. 287-290.

constancia y la *firmeza*, que constituyen una pareja ineludible cuando se habla del neoplatonismo en español y están presentes a lo largo de toda la obra de José Navarro. Un poema que sirve como ejemplo de la miscelánea de tradiciones que aparece en su escritura amorosa, “Amante favorecido que teme verse olvidado”, define esa emoción inabarcable y pura: “y cree que es la mayor / mi constancia y mi firmeza, / pues sólo con tu belleza / puede competir mi amor” (IV, vv. 27-30). De manera muy semejante describía al amante verdadero Gregorio Silvestre, poeta del siglo XVI, en su *Residencia de amor*:

Que debo dar y que doy
a tan valeroso amante
como dios de amor que soy
por el más firme y constante
que se ha visto hasta hoy.³⁶⁹

Ese dios de amor es el ciego Cupido, que lanza las flechas o los arpones que se clavan en el enamorado; metonímicamente, los ojos de la dama toman parte en el lanzamiento: “fue un arco cada ceja” (LXII, v. 29), o “negros arcos son sus cejas; / dichoso tú, si lograr / pudieras que de sus flechas / fuera tu pecho carcaj” (LXXXII, vv. 45-48). Así, sumando el trasfondo mitológico, petrarquista, ideas aristotélicas y la herencia cancioneril, se conforma una de las muchas representaciones alegóricas del amor que nos brinda el poeta:

³⁶⁹ Citamos el poema de Gregorio Silvestre según lo estudia Alberto Bleca en “¿Signos viejos o signos nuevos? (*Fino amor* y *Religio amoris* en Gregorio Silvestre)”, en *Signos viejos y nuevos*, *op. cit.*, p. 192.

Flecha, a quien puso amor ciego
en vez de plumas, centellas,
y en luces cultas bellas
la actividad de su fuego;
ardiente desasosiego
de un corazón que te ama
y la sangre que derrama
desata en tirana unión
con los filos del arpón
el incendio de la llama. (VI, vv. 11-20)

El amante quiere acabar siendo lo que ama, fundirse con aquella que considera el sumo bien, como hemos indicado. Hay una suerte de correspondencia entre los enamorados, que se pertenecen y se necesitan el uno al otro, como dos mitades de una sola entidad, de cuya división se culpaba a Zeus en el *Fedón*. Bembo lo expresa así en sus *Asolanos*:

¿no os parece que de vuestros corazones se parta un no sé qué y vaya a parar a los de ellos, que siempre, donde quiera que ellos vayan, casi una cadena os los ayunte en compañía indivisible? Así es ello sin falta alguna: ellos son vuestra dulce mitad y vosotras las de ellos, como yo la de mi querida señora y ella la mía.³⁷⁰

El camino para el amor verdadero debe ser exclusivamente intelectual según la doctrina platónica, pero el neoplatonismo renacentista promulga, con Pico y Ficino a la cabeza, la importancia del

³⁷⁰ Pietro Bembo, ed. cit., p. 251.

beso como gesto que sirve para la unión de las almas, algo que José Navarro traslada también a su poesía (V, vv. 31 ss.).³⁷¹

La idea platonizante de la reunión con el ser amado, o con Dios, según la patrística, se torna bajo el signo amoroso en la reiteración de otro tópico muy difundido, glosado a partir de San Agustín, Bernardo de Claraval o San Buenaventura: *verius est anima ubi amat, quam ubi animat*. El verdadero ser y el alma, por lo tanto, se encuentra en la persona amada. El tópico se vislumbra entre ciertas notas humorísticas, por ejemplo, en el poema “A un amigo, pidiéndole su coche”: “Los dos allá nos iremos; / pero advertid que os suplico / que, para ir a donde muero, / os paséis por donde vivo” (LXIX, vv. 65-68).³⁷²

Al igual que Garcilaso (en el soneto XXV, por ejemplo) y, más tarde, Quevedo (soneto 472), José Navarro establece un juego antitético entre la muerte de amor del amante y la de la amada, suavizada en las *Poesías varias* como un desmayo (LXII). Él anhela morir para contemplarla, pero siente ya una muerte en vida que, sin embargo, no le permite placer semejante (V, vv. 51 ss.). Se entienden de esta manera los binomios “muerte-suerte” (LXXIII, vv. 4-5) o “muerte-verte”, indicios de la paradójica muerte en vida que está implícita en la poesía petrarquista, y que tiene mucho que ver con la doctrina cristiana. Canta así, no sin cierto toque humorístico: “en vano temeré la muerte fiera / hasta que ella me mate, o yo me muera” (XII, vv. 97-98).³⁷³

³⁷¹ Alberto Blecua, “¿Signos viejos o signos nuevos? (*Fino amor y Religio amoris* en Gregorio Silvestre)”, art. cit., pp. 198-199.

³⁷² Véase Antonio Gargano, “*Imago mentis*: Fantasma y criatura real en la lírica castellana del s. XVI”, en *La sombra de la teoría: Ensayos de literatura hispánica, del Cid a Cien años de soledad*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, p. 124, y Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, op. cit., pp. 48-52.

³⁷³ Ver Leonard Forster, *The icy fire*, op. cit., p. 20 y Lía Schwartz, “Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo”, art. cit., pp. 273-275.

Esta misma confluencia de cristianismo y petrarquismo se percibe en la imagen del navegante mecido en el océano: “Navegar quiero la espuma / del mar de mi voluntad”, señala en otro poema amoroso (V, vv. 5-6). Sin embargo, se emula el trágico final de Hero y Leandro: el enamorado se identifica metafóricamente con una nave, un barco que encalla en la dura roca que es la dama (III, v. 14; LXXIV, v. 63). Son dos de las metáforas náuticas presentes en la literatura, al menos, desde la *Odisea*, y recogidas después, por ejemplo, San Pablo en los *Hechos de los Apóstoles* (27-28).³⁷⁴

Como se sabe, una de las marcas representativas de la poesía del Barroco es la presencia de la muerte, entre cuyas manifestaciones e interpretaciones nos interesa ahora su conciencia vivificadora del amor. Todas las vivencias apasionadas son representadas en el devenir del tiempo y, como víctimas suyas, no hay armas con las que enfrentarse a él y su paso inexorable. Como es frecuente en la poesía del momento, José Navarro vincula los periodos cronológicos en los poemas amorosos con el pasado mejor en el que contempló a su dama: “el mayor tormento / de las desdichas que lloro / es acordarme del tiempo / en que me vi venturoso”, se lamenta, porque no puede olvidar a su enamorada (LXXIX, vv. 49-52). La memoria, que desempeña un papel imprescindible en el recordatorio de su belleza, no es siempre condescendiente, puesto que retiene los atisbos de la felicidad pasada.

Testigo de ese paso del tiempo son las ruinas, que se convierten dentro del aspecto amoroso, gracias a la mediación de Herrera, por

³⁷⁴ Estudia a fondo las fuentes de la imagen María Pilar Manero Sorolla en *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, *op. cit.*, pp. 210 ss., 618 ss. Seguimos también, entre otros, a Antonio Gargano, “Góngora y la tradición lírica petrarquista”, en *El poeta soledad. Góngora 1609-1615*, Begoña López Bueno (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 133.

ejemplo, en todo un símbolo de la destrucción, de la degradación natural que, como a las cosas terrenas, afecta también a los locos atrevimientos del enamorado. José Navarro emplea siempre esa metáfora de los restos arquitectónicos en relación con los avisos que da a los enamorados, como en el poema “Desengaña a un amante confiado por favorecido”: “Si festejas el peligro, / no llores el escarmiento, / que está bien con su ruina / quien solicita los riesgos” (LXXXIII, vv. 21-24); o también, en “Persuadiendo a un amigo huyera de los engaños del amor”: “Prosigue locamente / amorosas empresas, / para que a su ruina / lástimas le prevenga” (LXXVIII, vv. 21-24). Son sus particulares argumentos contra el amor, como aquellos de Lucrecio al final del libro IV de su *De Rerum Natura*.³⁷⁵

En cuanto al modelo propiamente petrarquista en lo que a la estructura se refiere, ya hemos aportado datos en el apartado referido al contenido y la forma de la obra con los que explicamos que son más bien las *Rime sparse* las que inspiran este tipo de compilaciones, dado que los poemas no guardan una interrelación que los defina por su posición respecto del todo. Sin embargo, muchos de ellos tratan de imitar los tenidos como grandes referentes de la literatura amorosa en el momento, que se tornan más o menos perceptibles y, como consecuencia, dan cabida parcialmente a la interpretación que aquellos tuvieron. Es el caso de una serie de motivos dispersos que, dentro del aspecto amoroso, son en cierta medida equivalentes a los últimos poemas del *Canzoniere* petrarquista, aunque con evidentes matizaciones que se han estudiado a propósito de Soto de Rojas.

³⁷⁵ Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas*, Agustín García Calvo (intr.), Abate Marchena (trad.), Domingo Plácido (ed.), Madrid, Cátedra, 1983.

Al igual que este último advierte en su *Desengaño de amor* de los peligros que conlleva el enamoramiento, José Navarro quiere que sus versos, “hijos del escarmiento”, como diría Rafael Lapesa, sirvan de ejemplo para que otros no arriesguen su entereza entregándose al sentimiento amoroso. En su advertencia priman el desencanto y la desilusión, como se percibe en el poema “Persuadiendo a un amigo huyera los engaños del amor”, y lo hace, además, glosando estos dos versos de Góngora: “Sobre estas altas rocas, / ejemplo de firmeza” (LXXVIII). Sin embargo, no hay arrepentimiento del amor humano: “arrepentido nunca el pecho ardiente”, escribe el aragonés (LXXIII, v. 30).³⁷⁶

Aquel “pecho ardiente” recuerda al “pecho abierto” de Quevedo en uno de los sonetos de *Canta sola a Lisi*, cuyo vestigio petrarquista ha sido señalado por la crítica:

Mejor vida es morir que vivir muerto
¡Oh piedad!; en ti cabe gran fiereza,
pues mientes apacible tu aspereza
y detienes la vida al pecho abierto.

El cuerpo, que de l'alma está desierto
(ansí lo quiso Amor de alta belleza),

³⁷⁶ Rafael Lapesa, “Góngora y Cervantes”, en *De la Edad Media a nuestros días*, op. cit., p. 221. *De la Edad Media a nuestros días*. Sobre la ejemplaridad de los últimos poemas de Soto de Rojas, véase Antonio Prieto, “El *Desengaño de amor en rimas* como cancionero petrarquista”, *Serta philologica F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 403-412 y Aurora Egido, “La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas”, en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, op. cit., pp. 111-115. Se refirió a la relación entre la forma y el contenido heredada de Petrarca Ignacio Navarrete, *Orphans of Petrarch: poetry and theory in spanish Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 74 ss.

de dolor se despueble y de tristeza:
descanse, pues, de mármoles cubierto.

En mí la crueldad será piadosa
en darme muerte y sólo en darme vida
piedad será tirana y rigurosa.

Y ya que supe amar esclarecida
virtud, siempre triunfante, siempre hermosa,
tenga paz mi ceniza presumida.³⁷⁷

En este soneto, que significa en cierto modo la liberación del hombre enamorado, como los últimos poemas del cancionero petrarquista, se desarrollan motivos semejantes a los que José Navarro agavilla en su canción titulada “Amante desesperado que desea la muerte”. En su escritura recurre, como vemos, a fórmulas y terminología en algunos casos idéntica: “pues quiere Amor que, en tan altiva empresa, / la que llama subió baje pavesa” (vv. 34-35), se lamenta el poeta, quejándose a su dama, “tirana” (v. 43). Repite los adjetivos “triste”, “desierto”, “doliente”. La simetría “en darme muerte y solo en darme vida” quevediana nos recuerda el también endecasílabo de nuestro poeta, “mi triste canto con mi triste vida”. También los últimos versos del poema de José Navarro recuerdan al último terceto: “y pues ya me conduces / a este último acento doloroso / [...] / sea obelisco el mar, tumba, mi leño” (vv. 45 ss).

Sendos poemas funcionan como muestrario de la iconografía amorosa del autor de estas *Poesías varias*, pero es que, además, uno

³⁷⁷ Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. cit., pp. 256-257.

justifica la factura del otro. La historia de ese amante desesperado que desea la muerte (LXXIII), encarnado en un “pescadorcillo triste”, se parece al romance gongorino que José Navarro glosa más adelante (LXXVIII), que ya hemos mencionado: “Sobre unas altas rocas”.³⁷⁸

Conclusiones

La poesía amorosa de José Navarro manifiesta como característica principal un hibridismo propio de la época, acorde, igualmente, con el gusto por la *varietas* que se hace ostensible en otros aspectos. Se hace eco de las lecturas fundamentales dentro de la tradición filigráfica y repite, asimismo, las fórmulas fosilizadas que ya sus contemporáneos comenzaban a dilapidar. Como escribiera Aurora Egido a propósito de la enfermedad de amor en Soto de Rojas: “Como metáfora repetida, pero no continuada en forma alegórica, su presencia ya no denota sino la pervivencia de un léxico tipificado que, como en el caso de Góngora y Quevedo, muestra un cierto cansancio y la gramaticalización de las imágenes”.³⁷⁹

El amor cortés, como la moralidad de su tiempo, obligarían al poeta a considerar la experiencia amorosa como algo exclusivamente espiritual; sin embargo, es innegable que se le asigna al amor corporal la misma importancia. La satisfacción sexual que, hasta la fecha, se había

³⁷⁸ Luis de Góngora, *Obras de don Luis de Góngora (Manuscrito Chacón)*, Pere Gimferrer (pról.), Dámaso Alonso (intr.), Málaga, Real Academia Española / Caja de Ahorros de Ronda, 1992-1993, vol. II, p. 167.

³⁷⁹ Aurora Egido, “La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas”, en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1990, p. 129.

interpretado como una manera de aliviar los efectos del amor virtuoso, se convierte en un motivo humorístico. Esa supuesta compensación se considera una hipocresía, y los valores corporales son sinónimo de disfrute, de aprovechamiento de la vida, a la par que de subversión de los cánones establecidos en lo filosófico y lo literario. El fino amor parecía haber caído en ridículo, y autores como Quevedo se ensañaron con él, tal y como pretende hacer José Navarro, criticando una antigua tradición que, sin embargo, no desdeña, puesto que sus versos fluctúan entre la pureza del enamoramiento y el placer caduco.

Se perciben algunos conceptos que se identifican generalmente con la poesía de cancionero y la ficción sentimental, como, por ejemplo, el cautiverio de amor o su componente bélico. Otro de esos motivos arraigados en la tradición medieval es el del trato a la dama a través del género masculino, empleando con frecuencia terminología que alude al servicio y a la sumisión, como “dueño”, a veces impregnado de tintes más claramente negativos, como “tirano”.

Algunas de las paradojas que caracterizaban la poesía cancioneril pasan a la lírica petrarquista, renovando su trasfondo, pero fieles al léxico heredado. El amor es un fuego que, como contrapartida, se opone a la frialdad de la mujer que lo rechaza o a las lágrimas del propio enamorado, que toma la forma de una mariposa, una salamandra o un fénix cualquiera, incapaz a veces de sobreponerse a sus cenizas, siendo “pavesa”.

Ideas tan tópicas desde la Antigüedad, fijadas en nuestra lengua desde la Edad Media, y extendidas por toda Europa, siguen atrayendo a los lectores, movidos hacia lo particular. Los recuerdos de la poesía del amor cortés en la escritura de José Navarro y otros poetas afines nos

revelan una tensión que se dirime entre la consumación del género y la renovación de los lugares comunes por medio de la burla, una serie de tópicos asentados cuya válvula de escape, en palabras de Julián Olivares, se accionó con la literatura pastoril y el neoplatonismo.³⁸⁰

Las justas poéticas aragonesas del siglo XVII sirven como muestra de la todavía notable influencia de Garcilaso y de Petrarca en el momento.³⁸¹ Muchos de los conceptos que inmortalizó el aretino adquieren profunda resonancia en José Navarro: aparecen ejemplos de una impresión memorística de la imagen de la dama en el enamorado, herederos de la estética cancioneril, aunque tamizados por el sesgo petrarquista. Ella está dotada con una serie de armas ofensivas, iguales a las que esgrime el mismísimo Cupido (arco, flechas, carcaj), y ante las que el poeta se muestra rendido. La contienda amorosa por medio de la lírica tiene lugar en el terreno marino, a bordo de navíos simbólicos, pero también en un tránsito propio del peregrinaje de todo *homo viator*. El autor disemina en sus *Poesías varias* elementos procedentes del mundo vegetal (hiedra, olmo, vid), animal (mariposa, basilisco, serpiente, salamandra, fénix) y mineral (imán, “roca con alma”), que provienen del imaginario amoroso al alcance de cualquiera de sus contemporáneos.

Una vez más, el agotamiento de estas fórmulas y el componente deleitable de la literatura copan un primer plano: se recrean irónicamente motivos como el *anima ubi amat* o la enfermedad de amor. La mujer, idealizada y divinizada por medio de una *religio amoris*, es motivo de burla y objeto de ataques múltiples por parte del enamorado, debido a su

³⁸⁰ Julián Olivares, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, op. cit., p. 183.

³⁸¹ Aurora Egido estudió la influencia de Petrarca y Garcilaso en el artículo “Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII”, *Revista de Filología Española*, LX (1978-1980), pp. 163-168.

ambición y su carácter cambiante, dos de las razones que les impiden estar juntos.

Brindándole sus versos, aunque humildes, y muchas de las veces en arte menor, el poeta inmortaliza su sentimiento y los une, aunque sólo sea en sueños o en la literatura. Su ofrecimiento poético pretende dar a Julia renombre eterno, equiparable a la divinidad, un tópico que se acomoda a las aspiraciones parnasianistas de la época, cincelado ya por Ovidio en sus *Amores* (libro I, cap. 3 y 15; libro II, cap. 18). Ío, Leda y Europa, son las protagonistas míticas que le inspiran, todo ello junto con la contradicción de ver en el marido de la dama un impedimento para su relación:

Ofrécete a mí como argumento fecundo para mis versos: surgirán versos dignos de quien los inspira. A la poesía debe su fama Ío, que la que se asustó de sus cuernos, y aquella que el adúltero engañó bajo apariencia de un ave fluvial, y aquella que, sobre el mar, montada en un toro fingido, se agarró con su mano virginal a los retorcidos cuernos. También nosotros seremos cantados por el mundo entero, juntos los dos, y mi nombre estará siempre unido al tuyo.³⁸²

En una metáfora muy del gusto de José Navarro, que gusta de disfrazarse de pintor, el muestrario de colores con los que cuenta en su paleta no es muy variado, puesto que recurre a los mismos tópicos que le sirven en la poesía religiosa o en la descriptiva. Las gamas de la mitología y la emblemática le sirven como medio de expresión para tratar de acercarse a esa realidad compleja que es el amor, tanto más cuando se mide en términos literarios, cuyos modelos tiene muy presentes. No hay,

³⁸² Ovidio, *Amores*, ed. cit., Madrid, Gredos, 1989, libro I, cap. 3, p. 217.

en definitiva, una búsqueda de originalidad temática, y pocas son las ocasiones en las que se atisba una pretendida particularización o matiz que singularice los motivos de la tradición. Por el contrario, lo que sí podemos afirmar es la intensificación, la frecuente acumulación que acaso adquiriera su valor por tratarse de un alarde erudito, que busca la complicidad en lectores cultos, como así se considera el escritor.

4.2. Poesía satírica y burlesca

Retomar aquí todos los problemas teóricos que se han considerado en un largo debate vinculado con la interpretación como género autónomo o como clasificación temática de la llamada “poesía burlesca”, y de sus diferencias más o menos acentuadas con la “poesía satírica”, excedería nuestro objeto de estudio. Conviene, sin embargo, para matizar la dimensión humorística de las *Poesías varias*, recordar brevemente algunas de las tesis más extendidas con respecto a tamaño problema, puesto que a ellas nos acogemos para configurar la estructura misma de estas páginas. Tal aproximación ha de realizarse a sabiendas de que, como señalara Lía Schwartz, “siguen en pie ciertas dificultades inherentes a esta separación” entre el tono de burla y los poemas con función satírica, de la que, por cierto, parece carecer la obra de nuestro poeta aragonés a la luz de este análisis. En palabras de Antonio Pérez Lasheras, es “lógico que se produjeran ajustes clasificatorios en la época y que, en nuestros días, cuando se quiere *reconstruir* un sistema poco claro, se vuelvan a reproducir las incoherencias”.³⁸³

Bajo el signo satírico, José Navarro presenta solamente uno de sus poemas, cuyo título, que es precisamente el de “Sátira”, responde a una mera convención por parte del poeta, que poco o nada tiene que ver con el género que de tanto éxito gozó entre los humanistas del siglo XVI. Por el contrario, en él aparecen una serie de recursos estilísticos y temas que no nos permiten otorgarle tal singularidad, sino leerlo como uno más

³⁸³ Lía Schwartz, “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de oro*, 6 (1987), p. 219; Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores. Hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1994, p. 182.

de los textos de corte burlesco de los que consta el libro. La voluntad del autor al recurrir a dicho marbete y, más aún, la insistencia en el tratamiento de determinados asuntos que desarrollaremos enseguida, son los que han motivado que mantengamos la tan comentada y controvertida dualidad de la lírica jocosa para encabezar este capítulo. El empleo de la conjunción copulativa responde más a un ánimo de reflejar un conjunto, una unidad que se manifiesta en la poética de nuestro autor, que la suma de dos realidades o compartimentos estancos.

A pesar de tajantes distinciones como la propuesta por Robert Jammes en *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, parece lícito partir de las difusas fronteras que en el siglo XVII sirven para discernir lo satírico de lo burlesco, puesto que ambos términos suelen emplearse indistintamente. Uno de los casos más representativos que se señalan al respecto es el de Aldrete en su edición de *Las tres últimas musas castellanas*, que se refiere a lo *burlesco* en dos sentidos completamente distintos, cuya diferencia radica en el contenido moralizante. Así lo han convenido especialistas como José Manuel Blecua, quien, en sus ediciones de Quevedo, recurre a la expresión “poemas satíricos y burlescos”; Karl Vossler, que habla, también con respecto a dicho poeta, de una sátira “que no llega a desembocar en la conciencia moral”, “sin provechos ni escarmientos terrenales”, “perfectamente estéril en el mundo práctico”; o, entre tantos otros, Dámaso Alonso, que considera ambos sentidos dentro de un *continuum* lingüístico y significativo.³⁸⁴

³⁸⁴ Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, así como la introducción a su edición de las *Lecciones*, Madrid, Castalia, 1980; Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1987, p. 528; Karl Vossler, *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del árbol, 1934, pp. 121, 122. Ver también, sobre los términos que nos ocupan, Rodrigo Cacho

De este modo se contradicen categorías antagónicas como las propuestas por Marc Vitse, o precisiones como las de Ignacio Arellano, quien, con motivo de su análisis de la *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, define lo satírico como aquello “orientado según una perspectiva de inversión (preocupación por lo satirizado, cierto compromiso)”, mientras que lo burlesco se orienta más bien hacia el “juego” y el propósito de “lucimiento estético” o “alarde estilístico”. Este último ha querido apoyarse también en las premáticas de la época, como hiciera Anthony Close, y, al estudiar, en general, la risa en el Siglo de Oro, señala que “todas las poéticas de los siglos XVI y XVII [...] aducen como rasgo definitorio de la sátira la intención de corregir los vicios mediante una censura moral que utiliza el medio instrumental (a menudo convertido en desviación perniciosa y exclusiva) de la graciosidad”.³⁸⁵

Aún así, Ignacio Arellano coincide con buena parte de la crítica al señalar que lo habitual es que ambas actitudes aparezcan combinadas, dejando a un lado consideraciones como las que firmó en su momento Marc Vitse:

la diferencia entre lo satírico y lo burlesco no reside [...] en la actitud del autor frente al sistema de valores dominantes sino en la perspectiva de inversión o de desinversión que orienta su obra. De ahí que entre género satírico, de

Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad, 2003, pp. 17-23; Alfonso Rey, “La comicidad en la obra de Quevedo. Cuestiones preliminares”, en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 247-248.

³⁸⁵ Marc Vitse, “Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III”, *Criticón*, 11 (1980), p. 92; Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Leticia Iglesias y Carlos Conde (trads.), Madrid, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2006, pp. 31 ss.; Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2003, p. 21.

naturaleza inversionista, y género burlesco, de índole desinversionista, no pueda haber enlace; lejos de ser esta prolongación intensiva de aquél, constituye más a menudo su enervación, edulcoración o neutralización.³⁸⁶

A lo largo de la obra podemos encontrar varias alusiones al carácter hiriente o mordaz de José Navarro a través de la palabra, especialmente en los vejámenes, en cuyo estudio daremos cuenta del asunto. Aunque también a través de ellos sabemos de su supuesta polémica con Uztarroz, a la que hemos aludido en el acercamiento biográfico, las *Poesías varias* no se caracterizan precisamente por un tono que hoy diríamos contestatario. Sin duda, como venimos demostrando desde diferentes perspectivas, el “lucimiento estético” del que hablaba Ignacio Arellano era uno de los aspectos que más preocupaban a nuestro autor, ávido buscador de retruécanos imposibles y dilogías concatenadas. En palabras de Antonio Pérez Lasheras, hay una “utilización del humor como fin”, que es lo que identifica, según él, a la literatura burlesca, más que como medio, lo cual correspondería a la sátira.³⁸⁷

Por todo ello, si nos avenimos a las definiciones más extendidas de lo satírico y lo burlesco, parece más adecuado hablar del predominio de este último en la escritura humorística de José Navarro, que debe estudiarse en el seno de esa literatura “jocosa o aguda” que proliferó a lo largo del siglo anterior, según señalara Máxime Chevalier. Como recientemente secundaba Samuel Fasquel en su tesis doctoral, lo burlesco no constituye un género en España que pueda reducirse a un esquema

³⁸⁶ Ignacio Arellano, *ibídem*, p. 27. Entre otros de sus trabajos, sintetiza también su parecer al respecto en una parte de su artículo “Las máscaras de Demócrito: En torno a la risa en el Siglo de Oro”, *Demócrito áureo, op. cit.*, pp. 335-345 (la cita es de las pp. 336-337).

³⁸⁷ Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores, op. cit.*, p. 187.

común: no existe una fórmula que dé las claves interpretativas de todo tipo de composición burlesca.³⁸⁸

Dejamos para más adelante, por lo tanto, el análisis de ese texto titulado propiamente “Sátira”, que confrontaremos con toda la serie de poemas en los que la risa adquiere cierto protagonismo o supone el desencadenante principal. Buena parte de ellos, como adelantamos al tratar de la *dispositio* del libro, se encuentran agrupados al final de la obra, antes de la mencionada “Fábula”, aunque tengan cabida entre ellos algunos otros poemas laudatorios y circunstanciales de tono serio, que analizamos en el apartado correspondiente. Aparecen también textos con carácter burlón en otras partes del volumen, especialmente en el primer bloque, en los que la enfermedad es prácticamente una obsesión. Veremos si el tratamiento de los temas que se desarrollan en unos y otros difiere en mayor o menor medida del análisis de la “Sátira”, y si esta no se ajusta mejor a la definición de lo *burlesco* que subyace las intenciones humorísticas de José Navarro.³⁸⁹

³⁸⁸ Máxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 114, 195; Samuel Fasquel, *Quevedo et la poétique du burlesque au XVIIIe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, p. 54.

³⁸⁹ Nos ocupamos, pues, de los poemas siguientes, algunos de los cuales son fundamentalmente burlescos, mientras que otros albergan ejemplos puntuales que se enmarcan en el mismo registro, o en los que se echa mano de idénticos recursos, puestos al servicio del humor: “Carta a Julia” (XII), “Da la respuesta a una diligencia que le encomendaron hacer al poeta” (XIII), “Excúsase con Julia de ir a verla” (XIV), “Discurre estando enfermo en la procesión del Corpus” (XV), “Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad” (XVI), “Cuenta a Julia su enfermedad” (XVII), “Habiéndole pasado un conche por una pierna, cuenta su desgracia a la Academia” (LIV), “A una mujer que nunca se santiguaba, y la cruzaron la cara” (LV), “Respuesta a una carta de una dama” (LVI), “Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII), “A una dama, que tenía un muy pequeño cuerpo, y muy grandes ojos” (LXIV), “A un hombre mozo, y pobre, que se casó por interés con una mujer vieja y fea” (LXV), “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor; y el bochorno, para que lo encendiera” (LXVII), “A una dama que, escribiendo celosa a su galán, se quedó dormida” (LXVIII), “A un amigo, pidiéndole su coche” (LXIX), “A un cojo, enamorado de una dama corta de vista” (LXXI), “Celoso

No son muchas las variedades de la poesía satírico-burlesca del XVII las que abarca José Navarro en los textos risibles de las *Poesías varias*, a pesar de la notoriedad de estos. Letrillas, jácaras y bailes, formas tradicionales y populares castellanas a las que Quevedo, entre otros, había dotado de variedad estilística y originalidad verbal, elevando su rango literario, prácticamente no constan en este libro. Sólo aparece una jácara, no se denomina *baile* a ninguna de las composiciones incluidas en la colección y, contrariamente a lo esperado, a pesar de la abundancia de letrillas satíricas y burlescas que caracteriza la producción lírica del momento, las que escribe nuestro poeta son de carácter religioso. Tampoco podemos decir que ninguno de los sonetos esté escrito en clave humorística, pues se prefiere reservar esta estrofa de origen italiano para los asuntos graves.³⁹⁰

Por el contrario, para los poemas de asunto llano, en los que aflora el espíritu chocarrón del poeta, se prefiere la métrica tradicional: redondillas (XVII, LXVII), quintillas (XV, LV, LXIV, LXVIII, LXXXVI) y, sobre todo, el romance (XIII, XIV, XVI, XVII, LIV, LVI, LXV, LXIX, LXXIX, LXXX, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV), que, por otra parte, no hemos de olvidar que es la estrofa más pródiga de la colección. A ellos hemos de sumar un poema de tono satírico cuya

un amante se queja del amor” (LXXXII), “Respuesta a una carta de un amigo” (LXXIX), “Pidiendo a un amigo ausente, en nombre de unas damas, que volviera a Zaragoza” (LXXX), “A un hombre, que a las primeras visitas le pidió unas camisas a una dama” (LXXXIV), “Quejas a la Fortuna” (LXXXV), “Despídese un amante de su dama, por haber recibido un presente de otro en ausencia suya” (LXXXVI). Como hemos anunciado, estudiamos separadamente la “Sátira” (LXXXI), mientras que trataremos de la “Jácara” (LXVI) en el capítulo dedicado a la obra teatral. Los poemas “Discurre estando enfermo en la procesión del Corpus” (XV) y “Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII) se analizan detalladamente en el capítulo de la poesía descriptiva.

³⁹⁰ Sobre la transformación de las formas tradicionales en la poesía burlesca de Quevedo, M.^a José Alonso Veloso, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, op. cit., p. 14.

estructura métrica responde a la décima espinela (LXXI), tan empleada por Lope de Vega.

Volviendo al comienzo de nuestro capítulo, la fuentes consultadas sobre la terminología que nos ocupa ponen de manifiesto la falta de unanimidad por parte de la crítica a la hora de distinguir lo satírico de lo burlesco, un concepto que, no obstante, hemos de acotar medianamente, si es que pretendemos reivindicarlo como ingrediente notable dentro de las *Poesías varias* de José Navarro. En cuanto a sus orígenes, el término *burlesco* parece provenir de Italia (con la que pudo tener nuestro autor una estrecha relación dada la procedencia de los Ludovisi), aunque muy pronto, en palabras de Rodrigo Cacho Casal, “pasó a España y fue imponiéndose en el siglo XVII como marbete para referirse a la poesía jocosa”. Autores como Alfonso Rey han mencionado, en ese sentido, “el ambiente general del siglo XVII, donde lo jocoso adquiere su máxima dignidad literaria, impulsado por un mejor conocimiento de los poemas festivos latinos y de autores italianos que, como Ariosto, Berni o Folengo, enriquecieron la poesía satírica y burlesca”, así como la teatral.³⁹¹

Otro de los factores que contribuyó al rápido triunfo del concepto *burlesco* fue la temprana adopción por parte de Góngora, en cuya documentación aparece por vez primera en 1609, según Antonio Pérez

³⁹¹ Vid. Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español (Estudio léxico-semántico)*, Madrid, Real Academia Española, 1959, vol. I, p. 217 y Alfonso Rey, “La comicidad en la obra de Quevedo. Cuestiones preliminares”, art. cit., pp. 243-244. Por su parte, Rodrigo Cacho Casal también subraya el empleo temprano y señala que la “palabra *burlesco* es un italianismo que se usaba para denominar las obras bernescas y que aparece impreso en la portada de la antología preparada por Antón Francesco Grazzini: *Il primo libro dell’opere burlesche di M. F. Berni, di M. Gio. Della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, & del Firenzuola* (1548)”, en “El ingenio del arte: Introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 12-13.

Lasheras, pero también por parte de Quevedo. En la Musa VI de este último, *Talía*, según versa su epígrafe, “canta poesías jocosas, que llamó burlescas el autor, esto es, descripciones graciosas, sucesos de donaire y censuras satíricas de culpables costumbres, cuyo estilo es todo templado de burlas y veras”, palabras que denotan su predilección por el término *burlesco*.³⁹²

Al mismo tiempo, aquella rúbrica aludía a una nota igualmente característica del estilo de José Navarro, y es que es muy frecuente en la literatura del XVII esa combinación, ambigua incluso, acorde con la *varietas*, tanto en lo que se refiere al tema cuanto en lo relativo al estilo. Cualquier asunto es susceptible de ser tratado desde una perspectiva risible, sin que esta desmerezca la categoría del mismo, gracias a muchas de las preceptivas de la época que, con frecuencia, instan precisamente a la mezcla de lo jocosero como medio eficaz para calar en el receptor. El humor, denostado previamente por su ausencia de la *Poética* aristotélica, adquiere visos de grandeza por la mediación de quienes lo defienden, hasta el punto de brindarle tratados autónomos como el que firmó Vicenno Maggi, sentando las bases de la teoría humanista de la risa, según trató de demostrar Juan Carlos Pueo.³⁹³

Esa mezcla de las burlas y las veras es además un rasgo connatural a la comedia según el Pinciano. Como señala el autor de la

³⁹² Apud Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. cit., p. L. Su preferencia por el término *burlesco* ha sido apuntada, entre otros, por Alfonso Rey, “La comicidad en la obra de Quevedo. Cuestiones preliminares”, art. cit., pp. 233-262 (252, sobre todo); Rodrigo Cacho, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, op. cit.; María José Alonso, *El ornato burlesco en Quevedo*, op. cit., p. 17. Seguimos la historia del concepto que Antonio Pérez Lasheras trazó en *Piedras preciosas... Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009, p. 46.

³⁹³ Juan Carlos Pueo, *Ridens et ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza, Anexos de *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2001, p. 81.

Philosophia Antigua Poética, “todas las partes de la poética pueden tocar todas las de la filosofía”, y lo mismo sucede con las fuentes de las que beben los autores que practican la escritura humorística, cuya compartimentación atenta en el fondo contra la propia subversión que implica la categoría burlesca. El teatro, por ejemplo, uno de los principales campos donde se manifestaba la risa en el Siglo de Oro, bebe del refranero, de los chistes y cuentecillos transmitidos oralmente, y de la poesía burlesca, que encuentra asimismo en la edición impresa un cauce muy importante, como muestra el libro que tenemos entre manos.³⁹⁴

La definición de lo *jocoserio* en las *Poesías varias* respondería a aquella que Alain Bègue formulara para su autor predilecto, José Pérez de Montoro, puesto que en las composiciones de ambos poetas el propósito edificante brilla por su ausencia. En ese sentido, no es extraña la inserción de algún chiste repentino en poemas de tono aparentemente elevado, como en las quintillas dedicadas “A la Madalena”, de quien se afirma lo siguiente, bromeando con el llanto que se le atribuye a la santa:

Con dolores verdaderos

lloró sus años primeros

y, tanto se castigaba,

que los días que ayunaba

se estaba haciendo pucheros. (XXIV, vv. 46-50)³⁹⁵

³⁹⁴ Sobre la pluralidad de las fuentes, Robert Jammes, “La risa y su función social en el Siglo de Oro”, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e colloque du Groupe d’Etudes sur le théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, pp. 3-11, especialmente pp. 3-4 y 7. Un ejemplo preceptivo aparece en el Pinciano, *op. cit.*, vol. III, epístola nona, pp. 20 ss., 236 ss.

³⁹⁵ Respecto a la definición de lo *jocoserio* de Alain Bègue, nos referimos su artículo “Los límites de la escritura epidíctica: la poesía jocoseria de José Pérez de Montoro”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 143-166.

Es también ejemplo paradigmático la “Fábula del juicio de Paris”, la última de las *Poesías varias*. El poeta se permite bromear con el aspecto físico de Juno: “Mas, Juno, ¿qué pies son esos? / Sin duda alguna que cuando / a Ío en vaca volvisteis, / os quedasteis con los callos” (LXXXVIII, vv. 197-200), un detalle, el del callo de una mujer (probablemente encerrada en un convento por su vida licenciosa, como veremos), del que se ríe en otros poemas enteramente burlescos. Por ejemplo, advierte en la “Respuesta a una carta de una dama”: “En el escribir las cartas / no es mucho que te dilates, / que en el grano de tu dedo / materia tienes bastante” (LVI, vv. 21-24). Pero es que, más adelante, añade: “Hinchada parece un poco / que aquesta copla me sale, / pero será por hacerse / a tu dedo semejante” (LVI, vv. 49-52).

Siguiendo con ese gusto por lo epistolar, otro caso paradigmático de la inserción de gracias en un texto de apariencia seria es el del romance titulado “Carta a Julia” (XII). Sus primeros versos bien pudieran pasar por un poema de amor al uso, plagado de tópicos petrarquistas, mientras que más adelante se convierte en todo un canto a la lascivia y la escatología, con alusiones a la peste o la prostitución. Dicho negocio tiñe los supuestos amores del poeta con terminología e imágenes comerciales, a las que no eran muy dados sus contemporáneos en materia de enamoramientos:

Apresurado fui a la estafeta,
que si la ausencia de tu luz me aparta
tantos alivios gano en una carta,
de tu amor en el crédito abonados,

y son tan bien pagados,
que los cariños que mi amor conquista
en tu carta los cobro a letra vista. (Vv. 26-32)³⁹⁶

Aunque en un sentido más ético, ha de apuntarse, por cierto, que los conceptos económicos aparecen también en la obra de Baltasar Gracián. Emilio Blanco ha estudiado este tipo de imágenes, y señala que el jesuita, con su “voluntad de renovar un estilo y de acuñar un sistema de ideas en buena medida propio y original, acudió a la innegable fuerza de una realidad bien pujante en aquel entonces, la económica, para diseñar parte de su ética y se sirvió de ella como base fundamental de su idiolecto literario”. Podría tratarse también de una cierta relación del autor con el mundo de las finanzas, y de la preocupación de un hombre reflexivo por los problemas de su entorno. Sin embargo, no parece que el papel que desempeña la terminología comercial en la poesía de José Navarro signifique un intento de innovación que se extienda a toda su obra.³⁹⁷

Sin perder de vista los ejemplos anteriores, que adelantan ya los rasgos más marcados de este tipo de escritura, podemos avanzar que, del mismo modo que nuestro poeta se muestra fiel a las pautas más extendidas del momento en relación con la variedad, lo hace en su forma de concebir lo burlesco. Aparte de los estudios de la risa que se recogen en los textos clásicos, como el que Quintiliano incluye en su *Institutionis*

³⁹⁶ Sobre la prostitución en dicho contexto, véase Aurora Egido, “La Academia de los Anhelantes de Zaragoza y la casa llana”, en *De moneda nunca usada. Estudios filológicos dedicados a José M.ª Enguita Utrilla*, Rosa M.ª Castañer Martín y Vicente Lagüéns Gracia (eds.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2010, pp. 251-261.

³⁹⁷ Emilio Blanco, “Del valor al crédito: conceptos económicos en Gracián”, en *Los conceptos de Gracián. Tercer Coloquio Internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte (Berlín, 27-29 de noviembre de 2008)*, Sebastian Neumeister (ed.), Berlin, Edition Tranvía, 2010, pp. 151 y 168.

oratoriae (VI, 3), o Cicerón en *De oratore* (II, 216-340), no menos importantes son los principios que llegan a los escritores de mediados del siglo XVII a través de obras más próximas en el tiempo. Margherita Morreale recuerda que “la preceptiva ciceroniana de la risa se propaga por primera vez en España en la adaptación de Castiglione, y gracias a la popularidad de la versión de *El Cortesano* llevada a cabo por Juan Boscán”. Y es que, como indicó también Victoriano Roncero, “Castiglione sigue casi al pie de la letra la doctrina expuesta por Cicerón en su *De oratore*”.³⁹⁸

En efecto, si echamos un vistazo al capítulo V del libro segundo del conocido manual de cortesanía, podemos leer, en términos generales, que la risa “es tan natural a nosotros, que, por describir un hombre, se suele decir que es un animal dispuesto a reírse; porque el reír solamente se vee en los hombres, y es casi siempre testigo de una cierta alegría que se siente dentro en el corazón, el cual naturalmente es inclinado al placer”. Ya en el libro anterior se planteaba la importancia del arte de los que mueven a risa, de sus méritos y de sus facultades discursivas. Por su parte, José Navarro aprovecha el segundo de sus vejámenes (LI) para referir su concepción humorística de la literatura, y lo hace por medio de unas palabras que recuerdan ineludiblemente a las de Castiglione, subrayando que la risa es inherente al ser humano: “hubo algunos que la risa que notaron en los circunstantes la atribuyeron a burla, sin acordarse

³⁹⁸ Quintiliano, *Institutionis oratoriae*, ed. cit., 1999, vol. II, pp. 342-387; Cicerón, *Sobre el Orador*, José Javier Iso (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2002, II, pp. 300 ss.; Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español (Estudio léxico-semántico)*, Madrid, Real Academia Española, 1959, vol. I, p. 220; Victoriano Roncero, “El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro”, en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, 2006, p. 303.

que la propiedad de risible que acompaña al hombre es hija de la admiración”.³⁹⁹

Independientemente del enfoque serio de las grandes cuestiones de la literatura, que, como también se ha analizado, aparecen en las *Poesías varias* de José Navarro, otras veces estas se nos presentan en clave humorística, y no podía suceder de otro modo con el amor. En este sentido se pronunció Rafael Lapesa: “La misma desazón anímica lleva al poeta a destruir, mediante la parodia o la caricatura, muchos temas que la literatura anterior había consagrado: el silencio del enamorado cortés, la ficción pastoril, los mitos clásicos. No importa que otras veces los trate sin sacarlos del plano arquetípico”.⁴⁰⁰

Al igual que del análisis de la abundante poesía amorosa de José Navarro se colige su profundo conocimiento de la tradición petrarquista, cuando los versos se decantan por el tono burlesco las conclusiones son parecidas. La consolidación de un modelo artístico puede dar lugar, como rechazo del mismo, a su parodia. A su vez, las tradiciones amorosas evocadas sirven como cauce para el remedo humorístico de muchos otros asuntos relacionados con ellas. Por ejemplo, en cuanto a la descripción tópica de la dama y sus avatares gracias a la pluma de Cervantes, entre otros, María Pilar Manero Sorolla lo resume así:

el retrato de la dama y sus componentes metafóricos e imaginísticos, lo más manido de la lengua poética de Petrarca y de sus seguidores y, por lo tanto, lo más apto para ser ridiculizado, son lo que precisamente inicia el antipetrarquismo de Berni y la veta burlesca que se registra con mayor prontitud y que con el tiempo alcanza mayor índice de frecuencia en las

³⁹⁹ Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, Rogelio Reyes Cano (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 2009, p. 229.

⁴⁰⁰ Rafael Lapesa, “Góngora y Cervantes”, en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, p. 223.

coordenadas petrarquistas de la propia poesía española y en la escritura del mismo Cervantes.⁴⁰¹

La poesía de José Navarro no se escapa a las coordenadas de esta óptica deformante de la tónica petrarquista, una de cuyas manifestaciones se aprecia con mayor claridad es la del retrato caricaturesco de la mujer o del amor, según la cual lo ridículo depende de lo feo y lo deforme. Dicha exaltación, como sintetizara Pilar Palomo a propósito de *La poesía de la edad barroca*, es una de las marcas típicas de la escritura del momento. A propósito de este dúo de *turpidito et deformitas* aristotélico y ciceroniano, Castiglione sentenciaba en *El Cortesano* que “el fundamento y casi la fuente donde nacen las gracias que hacen reír, consiste en una cierta desproporción o deformidad, [...] porque solamente nos reímos de aquellas cosas que en sí desconviene y parece que están mal, pero realmente no lo están”. Su plasmación es un reto que implica la burla del acto en sí mismo puesto que, por ejemplo, dentro de las técnicas descriptivas, aparece parodiado en las *Poesías varias* el tópico neoplatónico de la incapacidad del arte para reflejar la belleza de la dama en el poema de academia titulado “A una dama que tenía muy pequeño cuerpo y muy pequeños ojos”:

Escribir no he de poder
tu talle en mis versos flojos,
pero, pues ello ha de ser,
para que te pueda ver
préstame, Lisis, tus ojos. (LXIV, vv. 1-5)⁴⁰²

⁴⁰¹ Pilar Manero Sorolla, “El petrarquismo en la poesía de Cervantes: La configuración imaginística del amante”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares. 6-9 de noviembre 1989*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 760-761.

El asunto de los ojos grandes conllevaba en ocasiones la alusión al “búho”, sinónimo de “prostituta” o “buscona”, que va tras los hombres por la noche empleando sus grandes ojos. Esa confrontación paradójica del cuerpo pequeño y los ojos grandes aparece, también, por ejemplo, en un poema de Quevedo, en el que “Da señas de sí una dama recién venida y refiere sus condiciones”, en las que se recurre a la primera persona:

No les debe mi estatura
a los cipreses lo largo;
por corta ni mal echada
no lo perderé, si campo;
Ojos tengo de la hoja
y que se precian de zaínos;
por lo que cazo, de búho,
de agujas, por lo que ensarto.⁴⁰³

La pérdida del carácter positivo de los ojos, cuando no se consideran vías de enamoramiento, se hace extensible a muchos otros aspectos como, por ejemplo, la ensoñación. En clave onírica se presentaba en diversas ocasiones la aparición de la mujer en los poemas de José Navarro, siguiendo una estética neoplatónica que se parodia hasta sus últimas consecuencias. Del mismo modo que en los vejámenes se recurre al sueño para la construcción del argumento, este aparece en

⁴⁰² Castiglione, *op. cit.*, p. 230 y Pilar Palomo, *op. cit.*, p. 29. Lo feo y lo deforme y su relación con lo risible aparecen en Aristóteles, *Poética*, 1449a, 32 ss., y Cicerón, *Sobre el Orador*, ed. cit., II, 236-239, pp. 310-311.

⁴⁰³ Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Lía Schwartz e Ignacio Arellano (eds.), Barcelona, Crítica, 1998, pp. 431-434. Allí mismo se remite, para el uso de “búho”, a José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1976.

ciertos momentos que pretenden mover a risa, como en el poema “Excúsase con Julia de ir a verla” (XIV): “Las campanas de San Pedro, / porque es mañana su día, / cual si fueran desengaños, / los ojos abrir me hacían” (vv. 1-4), donde se percibe la equiparación del “desengaño” con el despertar. En palabras de Dinko Cuitanovic, “la palabra *sueño* evoca un clima difuso, alejado, sombrío, carente de consistencia, [...] rebate la lógica, invoca el mito, promueve el horror o la risa”, como, efectivamente, es el caso.⁴⁰⁴

Repasando imágenes muy comunes dentro de la iconografía amorosa, José Navarro divaga al respecto: “Abriáseme la boca, / dudando en esta fatiga / si con el sueño bosteza / o con el amor suspira” (XIV, vv. 9-12), mientras que añade: “Cierto que tuve ligero / el dormir toda mi vida, / pues cuanto alcanzo de sueño / lo pierdo luego de vista” (vv. 13-16). Y recordemos, volviendo al título, que con esa duermevela y la confusión que suele producirsele mientras sueña, es con la que se excusa ante Julia. Su justificación se relaciona con un posible lugar para recostarse, mientras que se connota un doble sentido, equiparando metafóricamente la silla con la mujer: “Entre unas sillas echado / estaba, ¿mas qué sería / que agora tuvieras celos / de los brazos de las sillas?” (XIV, vv. 5-8). Se trata de una imagen muy frecuente que concierne al doble sentido de verbos como “ensillar” o “cabalgar”, apreciable con claridad en textos como la *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes o Premática contra las cotorreras*, de Quevedo, en el que se recogen sendas variantes: “mandamos que cuando las dichas hermanas os dejáredes ensillar” o “se cabalguen”. Por extensión, la mujer es

⁴⁰⁴ Dinko Cuitanovic, “Hipótesis sobre la significación del sueño en Quevedo, Calderón y Shakespeare”, *El sueño y su representación en el Barroco español*, Dinko Cuitanovic (ed.), Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1969, p. 11.

equiparada con el caballo, una correlación que alude a la actividad de la prostitución con una polisemia con toda probabilidad frecuente en la época, como explicó Lía Schwartz.⁴⁰⁵

El tema de los celos se presenta en dicho texto por medio de una interrogación retórica que remite a una cierta culminación, y que da por supuesto un proceso previo de celotipia. No es un asunto puntual, sino que motiva el desarrollo de otros poemas como “Despídese un amante de su dama, por haber recibido un presente de otro en ausencia suya” (LXXXVI), donde puede más dinero que amor, y no sólo con las mujeres, sino con todo ser humano. Vemos, si volvemos al romance “Excúsase con Julia de ir a verla” (XIV), que al mismo tiempo se trae a colación el tema de la tercería amorosa y, además, se recurre a la práctica del envío de cartas en manos de una tercera persona, una tal Gracia en el poema, que da un nuevo sentido al sustantivo “Gracia”, sobre el que volveremos. Por otra parte, se da un tratamiento hiperbólico a la extensión de la supuesta misiva en la que se solicitaría la presencia del pretendiente que se exculpa con este poema:

Recordeme perezoso,
cuando hétele aquí a Gracica,
dando a mi amor y a mi flema
un papel y una papilla.

Agradecí tus memorias,
aunque es fineza baldía,
si nunca alcanzo tu gloria,
que con tu gracia me escribas. (XIV, vv. 17-24)

⁴⁰⁵ Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, Celsa Carmen García Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 1993, p. 335, n. 51; Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, op. cit., pp. 40-41.

Téngase en cuenta, en una segunda instancia, que metafóricamente se les atribuía a las prostitutas los excesos en la plática (por ello el sobrenombre de “cotorreras”, que aparece, por ejemplo, en el citado texto que se atribuye a Quevedo), de manera que incluso podía emplearse el sintagma de *casa de conversación* por *casa de prostitución*, mientras que la alusión animal remite al aprendizaje y repetición de palabras sin sentido. Pero la caracterización de la mujer con la cotorra no es más que una de las metáforas que se han lexicalizado como fruto de esa relación persona-animal tan frecuente en la poesía burlesca. Esa analogía, en palabras de Lía Schwartz, como toda metáfora o *poema en miniatura*, aporta mayor cantidad de datos sobre el sistema de valores propio del código satírico del escritor que muchos otros comentarios explícitos y, por otra parte, es “fórmula eficaz para denigrarlo y para exagerar los rasgos grotescos de su apariencia física o su comportamiento”.⁴⁰⁶

Dejando a un lado los que veremos en el poema titulado “Sátira”, tenemos algunas otras muestras de animalización a lo largo de las *Poesías varias*. Tal es el caso, por ejemplo, de la sierpe, que alude al veneno de la mujer y su carácter demoníaco, un tópico tan extendido en la lírica amorosa como lo es la cárcel de amor: “Y como a preso te tratan, / que en la cárcel que granjeas / casarte con una sierpe / ha sido darte culebra” (LXV, vv. 29-32). En los versos citados, se juega con el significado de *dar culebra*, que significa darse un golpe hasta bien

⁴⁰⁶ Resume y recopila bibliografía al respecto de esta terminología Enrique Martínez Bogo en su tesis doctoral (con edición digital accesible desde la red), *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidade. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009, p. 216. Sobre esta metáfora animal, *vid.* Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, *op. cit.*, pp. 23, 43-45, 55.

avanzado el siglo XIX (*DRAE*), metafórico en este caso, mientras que sigue siendo hasta hoy sinónimo de conflicto. Se trata del mismo sentido que fácilmente puede desprenderse de otros momentos en los que José Navarro recurre a la expresión: al hablar de la Virgen, que “vitoriosa quiebra / la cabeza a la serpiente / que nos vino a dar culebra” (XLIII, vv. 33-35), y para cerrar el segundo de los vejámenes incluidos en las *Poesías varias*, sólo que en lugar de asociar la culebra con la sierpe, lo hace con el lagarto: “Huye, inventor malicioso / de mentiras, y no quieras, / por ser tan bravo lagarto, / venir a darnos culebra” (LI).

Más allá de la animalización, la deshonestidad femenina es un asunto repetido que sirve para intercalar sucesivas caricaturas y acusaciones para las que el poeta se sirve de metáforas muy variopintas. Se recurre, por ejemplo, a términos como *fiambre*, que, según el *Diccionario de Autoridades*, “se toma por lo que tiene mucho tiempo, y no se ha usado de ello en sazón y oportunidad”. Allí mismo aparece la definición acompañada de un caso tomado de Quevedo, donde claramente se percibe esa referencia a las doncellas: “Doncellas son, que se vinieron al Infierno con las doncelleces fiambres, y por cosa rara se guardan”. Con sus propias palabras, José Navarro toma esa acepción para burlarse de una dama a través de una de las múltiples cartas que aparecen en las *Poesías varias*: “Tu honestidad no se ofenda, / que siempre guardas fiambre, / aunque de manos a boca / en muchos riesgos te hallen” (LVI, vv. 17-20).

La promiscuidad es otro de los vicios atribuidos frecuentemente a la mujer en los poemas satíricos de la época. Puede ocurrir que la ausencia forzada del esposo, otro tema de larga trayectoria en la literatura seria (piénsese en las cantigas de amigo o en poemas como el gongorino

“La más bella niña”), sea la que justifique su actitud, como en las redondillas que José Navarro titula “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor, y el bochorno, para que lo encendiera”, en las que se lee: “Y si esta llama sutil, / antes que su ardor desate, / quieres que un soplo la mate, / entrégala a un alguacil” (LXVII, vv. 21-24). Los maridos consentidores son muchas veces puestos al mismo nivel que los “cornudos”, un tipo que despertó mucho interés en Francisco de Quevedo, quien prefiere aquel que conoce el caso y, voluntariamente, saca partido de su conocimiento, como subrayó Ilse Nolting-Hauff.⁴⁰⁷

Otro tópico frecuente en la burla misógina es la costumbre de tratar de falsear su aspecto con afeites o postizos, muy frecuente en la época tanto en el caso de las mujeres como en el de los hombres. También Marcial, “primogénito de la agudeza”, según lo calificase Gracián, se ríe de los calvos, de los que no tienen dientes, de los flacos o de los que tienen la nariz grande. José Navarro sólo se refiere en una ocasión a la calvicie de un individuo, y lo hace precisamente para mofarse de Alberto Díez y Foncalda, autor zaragozano de otras *Poesías varias*, al que zahiere de este modo en el primero de los vejámenes. Sin perder de vista que el pelo es sinónimo de riqueza, nuestro poeta recuerda aquella idea tan extendida que Cervantes condensara en *El casamiento engañoso*: “Halleme verdaderamente hecho pelón, porque ni tenía barbas que peinar, ni dineros que gastar”. Al mismo tiempo, no se olvida de salpimentar sus palabras con una mención a la avaricia de las mujeres:

⁴⁰⁷ Ilse Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los “Sueños” de Quevedo*, Ana Pérez Linares (trad.), Madrid, Gredos, 1974, pp. 153-154; Luis de Góngora, *Obras completas*, Antonio Carreira (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 2000, vol. I, pp. 4-6.

Mas ya llega a hacerles cuarto para el juego de nuestra conversación don Alberto Díez. Este, aunque su lucimiento siempre es uno, era antes hombre de mejor pelo, y ya hacen poco caso dél las mujeres, porque ven que tienen poco que pelarle. Mas si quieres que te diga de este lo que siento, escucha:

Quedarase sin cabello,
que el ser calvo con presteza
se le ha puesto en la cabeza
y así se saldrá con ello.⁴⁰⁸

Entramos en el terreno de la caricatura, para la que el vejamen, además, tiene sus propias reglas, pero, como es característico en la escritura de José Navarro, los tópicos se combinan. El ataque a la cosmética de la mujer a través de la enumeración intensificadora, y la adjetivación y comparación despectivas, convive, por ejemplo, con las acusaciones de casamiento ridículo en el poema “A un hombre mozo y pobre que se casó por interés con una mujer vieja y fea”, en el que se leen lindezas como estas, en referencia a una peluca: “Como sé que de un difunto / heredó la cabellera, / me huele a tufo de un muerto / la que ella llama guedeja” (LXV, vv. 21-24). Compendia artificios prohibidos, al menos en los hombres, según pregón de 1639, y ridiculizados también por Quevedo en poemas como “Una figura de guedejas se motila en ocasión de una premática”. Y en Aragón, recordemos, se había publicado previamente la *Nueva Premática de reforma contra los abusos de los afeites, calzado, guedejas, guardainfantes, lenguaje crítico, moños, trajes y*

⁴⁰⁸ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. cit., discurso V, p. 349; Miguel de Cervantes, *El casamiento engañoso*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2003, p. 849.

exceso en el uso del tabaco, de Fray Tomás Ramón (Zaragoza, Diego Dormer, 1635).⁴⁰⁹

En esa coyuntura, en las *Poesías varias* se favorece también la aparición de la *dueña*, un arquetipo obsesivo que ha generado abundante bibliografía en relación con el *Quijote*. Para algunos poetas del siglo XVII, la *dueña* aglutina en sí todos los defectos posibles, la máxima degradación de un personaje femenino: “En el tiempo de los dos / a queste daño se vea, / pues tú pareces un mozo / y ella parece una dueña”. Su estado se opone a la pureza de la infancia, aunque sea de forma metafórica: “a las niñas de los ojos / llega el dolor de una vieja” (vv. 7-8). Tampoco se olvida en este poema del tópico de la lascivia de las viejas, recreado por Horacio, por ejemplo, como estudió Benito Sánchez Alonso, quien concluye, además, que el efecto de comicidad es el objetivo principal de la sátira de Quevedo.⁴¹⁰

La desmitificación de la dama, que se degrada por su ligereza, refleja aspectos muy generales en el Barroco, que heredan una tradición anterior. Los atributos de la mujer se han tornado risibles, puesto que esta ha perdido sus valores positivos con el paso del tiempo, como reflejan estos versos:

⁴⁰⁹ Para el tópico de la *mujer postiza*, véase James Iffland, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis books, 1982, vol. I, pp. 54, 61 ss. Respecto a la convivencia de la sátira contra la mujer y el matrimonio, Ilsen Nolting-Hauff, *op. cit.*, pp. 147 ss. Sobre el pregón contra las guedejas, Pedro Herrera Puga, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 1974, pp. XXV, 315 ss.

⁴¹⁰ El mismo Iffland se refiere a la figura de la *dueña* (*op. cit.*, p. 153) aunque, más por extenso, remitimos a Ricardo del Arco, que la califica como “obsesión” en su trabajo “La dueña en la literatura española”, *Revista de Literatura*, 3 (1953), p. 311. En cuanto a la vieja lasciva, Benito Sánchez Alonso, “Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo”, *Revista de Filología Española*, XI (1924), pp. 114-115.

Los que de Celia me hablan
dicen que, en la edad de Celia,
si no se cuentan los años,
menos los meses se cuentan.

Aguarda que algún exceso
dé en el sepulcro con ella,
que dama de tanto tiempo
no puede vivir con regla.

Con sus años enojada
presumo que está ella misma,
y de vivir tantos días
ya se ha pelado las cejas. (LXV, vv. 9-20)

De nuevo, otra metáfora de la calvicie, la vejez y la pobreza al mismo tiempo, de la que se hiciera eco también Cervantes en la novela ejemplar de *El casamiento engañoso*, diciendo “mudé posada y mudé el pelo dentro de pocos días, porque comenzaron a pelárseme las cejas y las pestañas, y poco a poco me dejaron los cabellos”. En la técnica satírica de la reducción, van parejas, como estudiara Matthew Hodgart, la “degradación o desvaloración de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad”, las pérdidas físicas y psíquicas, en definitiva.⁴¹¹

Varios son los poemas de José Navarro en los que parodia el tópico del amor ciego acompañado de la sátira del matrimonio y, a su vez, del ensalzamiento de las taras físicas de los contrayentes. Así sucede en el texto titulado “A un cojo, enamorado de una dama corta de vista” (LXXI), compuesto en décimas espinelas. La ceguera de la mujer, que imposibilita en cierta medida su verdadero enamoramiento, compensa la

⁴¹¹ Matthew Hodgart, *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 115. Algunos de los recursos aquí mencionados coinciden con los estudiados por Arthur Pollard, que señala la importancia de la tradición respecto al tema de la mujer en *Satire*, London, Methuen, 1970, p. 16.

cojera del pretendiente del que se burla el autor de estas *Poesías varias*. Se está parodiando el emblema CLX de Alciato: el *mutuum auxilium*, la ayuda mutua del ciego que lleva sobre sus hombros al cojo. Lo logra mediante la ironía, diciendo lo contrario de lo que se entiende (“clara tu dicha se ve”), y otros procedimientos análogos como el doble sentido (“alcanzas dama tan alta / que va perdida de vista”) o la dilogía (“fe”, que se atestigua por lo que se percibe por los ojos, y convicción, creencia de la que se dice ser, precisamente, *ciega*):

Clara tu dicha se ve,
Libio, en este galanteo,
pues se logra tu deseo
aunque entraste con mal pie:
ninguna dama su fe
a tu voluntad resista,
si en amorosa conquista
cuando una pierna te falta,
alcanzas dama tan alta
que va perdida de vista. (LXXI, vv. 1-10)

También en el citado romance “A un hombre mozo y pobre que se casó por interés con una mujer vieja y fea” se trastoca el tópico por la búsqueda del dinero en una relación interesada: “Al cielo por ti le pido, / pues tanto el oro te ciega, / que se te vuelva en dinero / y que hecha cuartos la veas” (LXV, vv. 45-48). Los defectos físicos son un fiel reflejo del deterioro moral y, para subrayar la fealdad de la esposa, se trae a colación asimismo la falta de honestidad de la anciana, otorgando un hiriente filo a la imagen de la doble faz de Jano, solapando el sentido físico con el psicológico: “Casi te estuviera bien / que a tu honor traidora

fuera, / que al fin tuviera dos caras / y, aunque malas, escogieras” (vv. 37-40). La risa y la honra conyugal forman parte de un dueto muy recurrente también en la comedia áurea, siguiendo esquemas muy repetidos en los que, casi siempre, la mujer aparece como merecedora de una vigilancia severa.⁴¹²

Hasta tal punto llega esa rigidez con el control de la mujer, que, para relatar su maltrato, sirve como excusa cualquier tipo de anécdota acerca de quienes ejercen sobre ellas cierto tipo de dominio o mandato, no sólo el matrimonial. Mostrar el lado más visceral de los personajes, o del propio poeta, sirve como excusa para hacer centón de metáforas sobre las bofetadas o los golpes, que no siempre se destinan al sexo femenino, como muestra este poema en el que “Da respuesta de una diligencia que le encomendaron hacer al poeta”:

Cierto que estuve por ver
que, rebelde a tus mandatos,
el recado no llevaba,
por darle yo su recado.
Un tanto le quise dar,
mas no lo digo por tanto,
porque no me ha de estar bien
hacer contigo los bravos. (XIII, vv. 9-16)

Es una nota característica de la poesía humorística del siglo XVII que se conceda una importancia desmesurada a temas aparentemente

⁴¹² Puede leerse una sistematización de esos esquemas, siguiendo ejemplos españoles, en Claude Chauchadis, “Risa y honra conyugal en los entremeses”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e colloque du Groupe d’Etudes sur le théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, pp. 165-178. Además, sobre la sátira del matrimonio en Quevedo, ver el citado libro de Ignacio Arellano sobre la *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, p. 66.

anecdóticos, propiedad que se ha querido ver como nota común de la literatura del momento y sus muy diversas manifestaciones, tales como la sátira política o, incluso, los avisos y noticieros. Este rasgo es más frecuente todavía si nos ceñimos a la poesía académica. En ella aparecen muy variados temas, algunos de los cuales, dentro del ámbito burlesco, expresan “ideales marginales afines al mundo picaresco, organizados a veces según esquemas de tópicos tan conocidos como el *carpe diem* o el *beatus ille*”, siguiendo palabras de Ignacio Arellano, con los que se satiriza a la mujer por medio de “derivaciones degradadas de lo erótico”. No faltan ejemplos de ello en versos de José Navarro como estos, en los que aparece precisamente el primero de esos tópicos junto al *tempus fugit*, parodiados en clara invitación carnal: “Mira que más veloz corre / la carrera de los días / que algunas que por las medias / me descubren las calcillas” (XIV, vv. 49-52).⁴¹³

En otro poema, “A una mujer que nunca se santiguaba y la cruzaron la cara. Asunto académico” (LV), aparte del argumento anunciado en el título, se ofrece todo tipo de detalles y metáforas para describir el resultado de una bofetada en el rostro de la protagonista. Se trata fundamentalmente de hematomas, por lo que se pone el acento en los detalles cromáticos:

⁴¹³ Tras anotar la mayor acumulación de asuntos anecdóticos frente a los puramente históricos, en la sátira política del siglo XVII, Mercedes Etreros señala que “el hecho de que la sátira política considere con gran frecuencia lo anecdótico, no es más que un reflejo en ella de la realidad del momento: la literatura del siglo XVII se detiene en el detalle anecdótico”, en *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, p. 124. Se ahonda en la misma idea en otra que sigue siendo una referencia ineludible: la introducción de Teófanos Egido a su edición de *Sátiras políticas de la España Moderna*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 9-56. Respecto a los poemas de asunto variado relacionados con el mundo picaresco, citamos los términos de Ignacio Arellano, que estudia ejemplos afines en *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, *op. cit.*, pp. 45 ss.

Asunto tuvo civil
tu hermosura soberana,
porque entre beldades mil
bien pudiera ser gentil
sin dejar de ser cristiana.

El color, que al gusto brinda,
con tal acción se desdora
en una cara tan linda
pues, siendo como una guinda,
estaba como una mora. (LV, vv. 11-20)

Las razones religiosas se anteponen aquí a las de otra índole, por lo que se destaca la dílogía de la palabra *mora*, fruta y, a su vez, referencia a la herejía. Si seguimos leyendo, puede corroborarse que las huellas del castigo son semejantes a las que se describen en la “Jácara”, donde tampoco se pierde ocasión acudir a imágenes escatológicas, desde el ataque: “Llegose bonito a ella / y, sacando la afilada, / de oreja a oreja le yende, / de parte a parte le rasga” (LXVI, vv. 21-24); hasta los resultados: “Dejola chillando y fuese, / quedándose la cuitada / con dos fuentes en los ojos / y con un tajo en la cara” (vv. 25-28). Previamente, en las quintillas “A una mujer que nunca se santiguaba y la cruzaron la cara”, se refiere también que “una navaja se vino / a enseñarte la doctrina” (LV, vv. 9-10), o que

El que en tu daño trabaja
con menos alma que un perro,
viéndose en acción tan baja,
ensangrentó la navaja
por dar color a su hierro. (LV, vv. 31-35)

Pero, a pesar de la reiteración del tema y de la recreación de los pormenores violentos, el poeta muestra cierta conmiseración por las maltratadas, se preocupa por su actitud aconsejando (LV, vv. 46-50) y temiéndose las consecuencias, sin perder la ocasión de jugar con los conceptos: “pues antes con penas bravas / de que no te santiguabas / me estaba yo haciendo cruces” (LV, vv. 3-5). Esa insistencia en sus juegos burlescos revelan que no hay una verdadera intención satírica ni una misoginia que se manifieste con la claridad con la que aparece, por ejemplo, en Quevedo, sino que aprovecha las circunstancias para alardear de su ingenio. No pretende tanto sancionar cuanto mover a risa, e incluso se muestra disconforme con este tipo de hábitos:

Si imagino tu pesar,
los cabellos se espeluzan,
mas no me dejo de holgar
de ver que hay en el lugar
tantas caras que se cruzan. (LV, vv. 36-40)

La sátira de la mujer no es la única de las manifestaciones que se acompaña de la ridiculización del asunto amoroso, acaso el más importante, cuantitativamente hablando, en las *Poesías varias*. La caricatura del Amor personificado funciona como recurso “desautomatizador”, según señalara José María Pozuelo Yvancos, y el joven alado recibe todo tipo de injuriosos sobrenombres: “¿vos sois dios o sois rapaz?”, se pregunta un amante celoso (LXXXII, v. 2), emulando la asociación de Cupido con un “pajarito”, como hiciera Quevedo. Lo tacha de “ciego”, “tirano”, como en los poemas graves hacía con la

enamorada (LXXXII, v. 6) y maldice su naturaleza: “Mal haya quien le dio a un niño / privilegios de deidad” (LXXXII, vv. 3-4). Son términos empleados también por Góngora en romances como el que comienza “Ciego que apuntas y atinas”, que, según Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, se “burla de los sonetos-prólogo de los cancioneros petrarquistas, caracterizados por narrar el cansancio producido en el poeta al ser fiel durante años a un amor sin esperar recompensa alguna”. Como en la poesía de don Luis, José Navarro parte de una postura “de ficción novelesca de amante desilusionado”, e insiste, como aquel, en la ceguera, por ejemplo: “es gran yerro / pretender que ande mi amor / si no lo guía algún perro” (LXXXVI, vv. 28-30).⁴¹⁴

El rechazo del amor sensual o erotismo en nombre de la moral es otro de los temas que aparece en las *Poesías varias*, algunas de las cuales, como señalaran Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues y Robert Jammes, “se complacen en evocar el amor físico, o nos cuentan algún caso de amor con mucha gracia, pero para hacernos reír: más que poesías de amor vienen a ser poesías burlescas que ridiculizan el asunto, rebajándolo al nivel de la farsa”.⁴¹⁵ En la escritura de José Navarro puede notarse la aparición conjunta de alusiones manifiestamente sexuales que se relacionan, como en el poema “Respuesta a una carta de una dama” (LVI), con el placer que les está vedado, por ejemplo, a “las que condenadas viven / a eterna iglesia por cárcel” (vv. 85-86). La llamada

⁴¹⁴ José María Pozuelo estudia la caricatura del Amor como elemento “desautomatizador” en *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo, op. cit.*, p. 112-115. La cita pertenece al comentario del primer poema de Luis de Góngora en la antología *Poesía selecta*, Antonio Pérez Lasheras y José María Micó (eds.), Madrid, Taurus, 1991, pp. 24 y 79-81.

⁴¹⁵ *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro con su vocabulario al cabo por orden del a. b. c.*, Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues y Robert Jammes (eds.), Toulouse, France-Ibérie Recherche / Université de Toulouse-Le Mirail, 1975, p. IX.

Tirsi no permite al poeta que sea su amante, mientras que se critican sus cuidados a la par que la moral eclesiástica, acaso porque se trate de una religiosa o, en cualquier caso, de una mujer encerrada en un convento por alguna conducta impropia, como también puede desprenderse de alguno de los versos:

Si ya no es fúnebre entierro
donde sepultado yace
trasgo con actos de muerto
y con hábitos de fraile,
armado de punta en hueso
se presenta a tu combate,
y en la batalla que emprende
nunca le tiemblan las carnes. (vv. 65-72)

Respecto de las carnes y el “trasgo con actos de muerto / y con hábitos de fraile”, no olvidemos otros fragmentos de la *Pregmática que han de guardar las hermanas comunes o Premática contra las cotorreras* de Quevedo, donde puede leerse: “todas las dichas bullidoras del deleite estéis obligadas a dar gustoso abasto a don Pedro Barahona, caballero prieto, cofrade tinto de los que hacen nuestra cofradía a loque, hombres de carnes enlutadas [...], habéis de gozar sus anohecidas y tenebrosas carnes”. Además del doble sentido de la “batalla”, en los versos citados de la “Respuesta a una carta de una dama” de José Navarro, hacen su aparición asimismo las armas punzantes que, en el hipotético caso de que esos amores le fueran correspondidos, él propone cómo manejar: “Si yo, Tirsi peregrina, / fuera tu feliz amante, / este favor a dos manos / pudieras muy bien tomarle” (LVI, vv. 29-32). Ese sintagma “a dos manos” ha sido explicado como una alusión al hábito sexual de la sodomía, entendida

como la duplicación de las posibilidades sexuales e incide, en palabras de Antonio Azaústre, en la intensidad de tal labor. Aparecen semejantes figuras también en la mencionada *Pregmática* de Quevedo, donde se habla de las “mujeres de tornillos que os volvéis de todos los lados, y asimismo por cotorreras montantes de a dos manos”.⁴¹⁶

La negación de la dama reaparece como asunto en las *Poesías varias*, dentro de la parodia de la tópica petrarquista. El poeta prefiere renunciar al cortejo si sabe de antemano que no van a consumir su amor, como se desprende del poema dedicado “A un hombre, que a las primeras visitas le pidió unas camisas a una dama”, en el que se recopilan varias metáforas subidas de tono: “Para cazar con sus redes / forja la araña cautelas, / si yo no he visto tu mosca, / ¿para qué quieres que teja?” (LXXXIV, vv. 33-36). Se convierte en un falso “Galán que de lo que da / espera mayor cosecha” (vv. 41-42), y ya no se contenta con el dulce aguardar porque corresponde con otro tipo de amor: “En blandos suaves rollos / está la Holanda en las tiendas; / el que camisas quisiere, / váyase al rollo por ellas” (vv. 49-52). Lo que se obtiene a cambio de las palabras y el sufrimiento que el enamorado ofrece a su dama, no parece tener nada que ver con sus expectativas (véase el poema XIV). Pese a los ideales platónicos de los que bebe su lengua poética, tenemos un supuesto enamorado que aspira en los poemas burlescos a una evolución física de la relación, para cuya expresión recurre incesantemente a los juegos de

⁴¹⁶ Señala también Antonio Azaústre Galiana que “a dos manos” no sólo puede aludir a la sodomía femenina, sino también a la homosexualidad; *vid.* su artículo “Algunos aspectos de la risa en la prosa burlesca de Quevedo”, *Demócrito áureo*, *op. cit.*, pp. 17 y 43. Las citas pertenecen a Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. cit., pp. 340-341.

palabras: “pues desde el principio, Julia, / que vi tus luces divinas, / dimos en darnos las manos, / demos ya en otra manía” (XIV, vv. 37-40).

Una de las razones por las que la podría no querer cumplir las voluntades de su pretendiente, es por el temor generalizado a la difusión de la peste, de la que debieran estar eximidas esta clase de mujeres, mientras que no lo parece, a tenor de los comentarios del mismo poema:

Pero ya se me olvidaba
el decir que no te mates
por guardarte de la peste,
que ese es el mal que ella hace.
Ya me escriben que la yerba
va naciendo por las calles;
holgarse quiere la muerte,
pues un verde quiere darse.
Libertades de conciencias,
si pasa el mal adelante,
tendrían las que antes tuvieron
conciencias de libertades,
las que condenadas viven
a eterna iglesia por cárcel,
y cazadas en las redes,
dicen que son lindas aves. (LVI, vv. 73-88)

A propósito de la peste, otro de los tópicos de la tradición amorosa que queda ridiculizado es el de la enfermedad de amor, que se acompaña de otra crítica muy importante a lo largo del libro: la del oficio médico. El *amor* y la *flema*, unidos incluso expresamente por medio de la conjunción copulativa, generan un dolor típico del mal de amor, que José Navarro parodia en varios poemas: “Recordeme perezoso, / cuando

hétele aquí a Gracica, / dando a mi amor y a mi flema / un papel y una papilla” (XIV, vv. 17-20, donde recurre, además, a la figura de la paronomasia). Vemos esa misma ligazón en poemas como “Discurrir estando enfermo la procesión del Corpus” (XV), “Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad” (XVI), “Cuenta a Julia su enfermedad” (XVII), “Celoso un amante se queja del amor” (LXXXII) o “Desengaña a un amante confiado por favorecido” (LXXXIII).

La pasión incontenible y la atracción que lo embriaga se concuerda con otros dolores que no sólo dejan convaleciente al poeta, sino también al objeto de sus desvelos. Se prefiere la perspectiva del dolor y así, por ejemplo, para plasmar los primores de su enamorada, José Navarro opta por retratar “A una dama volviendo de un desmayo” (LXII). Desde esa misma óptica, en el poema “Habiéndole pasado un coche por una pierna, cuenta su desgracia a la Academia”, se lamenta: “con ser tan mala mi pierna, / della estoy enamorado, / mas no es mucho, que me veo / perdido por sus pedazos” (LIV, v. 56).

Los síntomas de ese estado de confusión y desasosiego con el que se identifica el enamoramiento se confunden con los de conocidas enfermedades venéreas que causaban estragos en la época. José Navarro formula estas ideas a través del encomio paradójico, una modalidad importada de la poesía italiana que logró una importante difusión entre los humanistas del siglo XVI, como ha estudiado Rodrigo Cacho. En la centuria siguiente, tenemos ejemplos lapidarios en las letras españolas como aquel singular romance que Francisco de Quevedo dedicara a una

famosa afección: “Quiero, deleitosa sarna, / cantar tu valor inmenso, / si pudieren alcanzar / tanto el arte y el ingenio”.⁴¹⁷

En menor medida, el autor de las *Poesías varias* trata de exaltar lo positivo de la enfermedad que lo aflige en el romance “Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad”, en el que pretende equiparar la delgadez de su cuerpo con su pretendida sinceridad: “En vano, Julia, recelas / en mí dobleces fingidas / pues ya, gracias a mis males, / no hay persona más sencilla” (XVI, vv. 1-4). Emplea términos como el sustantivo *apodo* o el verbo *apodar* (v. 26, pero también, especialmente, en los vejámenes), con el que se recuerda una de las tareas del personaje del bufón, por ejemplo, de aquel cuyo papel es el de entretener, pero fundamentalmente negativo, según se desprende de *El Cortesano* o algunos textos de Cervantes, como *El coloquio de los perros*.⁴¹⁸

Y siguiendo con esta característica exaltación del sufrimiento, a continuación, en unas redondillas con las que “Cuenta a Julia su enfermedad”, se queja nuevamente: “De no ver los esplendores, / Julia, de tu lucimiento, / estoy con un sentimiento / y muchísimos dolores” (XVII, vv. 1-4), una sintomatología que se concreta finalmente en el padecimiento de un mal generalizado: las bubas. En palabras de Rodrigo Cacho Casal, “en casi todos los poetas burlescos del Siglo de Oro aparecen versos dedicados al mal francés o a enfermos de sífilis”.⁴¹⁹

⁴¹⁷ Remitimos, asimismo, a Rodrigo Cacho Casal, “El ingenio del arte: Introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”, art. cit., p. 13.

⁴¹⁸ Así lo explica y ejemplifica Monique Joly en su tesis, *La bourle et son interpretation. Recherche sur le pasaje de la facetie au roman (Espagne, XVIe – XVIIe siècles)*, Lille, Reproduction des thèses / Toulouse, France-Iberie Recherche, 1982, pp. 103-104.

⁴¹⁹ Rodrigo Cacho Casal, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, op. cit., p. 112; Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. II, p. 526, vv. 13-16.

El también llamado *mal italiano* por los franceses, que se eximen de responsabilidad alguna, es una de las enfermedades propiamente dichas que José Navarro trata en sus poemas, y que coinciden con la moda imperante entre los académicos de su entorno. La sífilis, las bubas, el mal francés o *morbo gallico* colma la literatura europea a través de todo tipo de géneros y formas discursivas y fue objeto de regodeo por parte de otro cercano poeta y vejaminista como Anastasio Pantaleón de Ribera, “prototipo de burlas en los cenáculos de toda España”, según lo describiera Aurora Egido. Evidentemente, la proliferación de tratados médicos es una de las consecuencias primeras de la difusión de la enfermedad, pero, paralelamente, surge una importante corriente poética que se extiende desde Italia y por todo el continente, dando lugar en la Península a interesantes colecciones de poemas, algunos de los cuales han sido estudiados por Jesús Ponce Cárdenas.⁴²⁰

A principios de siglo, Tirso de Molina pone en boca de Mota, uno de los personajes del *Burlador de Sevilla*, las siguientes palabras, que este dirige a don Juan: “Este verano / escapó del mal francés / por un río de sudores”. Ese mismo síntoma de la transpiración, asociada generalmente con el trabajo duro, se refleja en los versos de José Navarro, que no pierde ocasión de ver la doble faz de los términos que emplea: “Del más triste labrador / seguiré el afán severo, / pues desde hoy, si no me muero, / viviré de mi sudor” (XVII, vv. 33-36).⁴²¹

⁴²⁰ Anastasio Pantaleón de Rivera, *Obra selecta*, Jesús Ponce Cárdenas (ed.), Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003, pp. 12-15; Jesús Ponce, “De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero Villalobos”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 115-142; Aurora Egido, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, p. 129.

⁴²¹ Seguimos la edición de *El burlador de Sevilla*, atribuida a Tirso de Molina, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), Madrid, Cátedra, 1997, p. 195, vv. 1216-1218.

También la procedencia gala suele ser el rasgo más generalizado, aunque, paradójicamente, se ve ya como un motivo de risa, como se deduce de estos versos de Anastasio Pantaleón de Ribera: “Guárdate de los muchachos / que armados ya del apodo, / mal francés te llaman unos / y bubas te llaman otros”. El juicio que los españoles tenían de los franceses no era muy positivo a mediados del siglo XVII, de manera que son frecuentes las parodias del falso origen francés, al menos relativizado. El mismo Pantaleón se refiere en sus versos burlescos a un cirujano de origen galo, a cuyos servicios se resiste, como hace José Navarro.⁴²²

Por otra parte, a la altura de 1654, parece que en Zaragoza “todo el mundo hablaba francés”, según dijera el cardenal de Retz a su paso por esta ciudad, consecuencia del alto número de habitantes galos asentados en la zona, cuya expulsión se produjo la década anterior por mandato del virrey. Ello podía propiciar el tratamiento frecuente del tema que nos concierne, además de acentuar la burla, en general, de los franceses y la procedencia de la enfermedad. Sirva como ejemplo un epigrama de Miguel de Colodrero Villalobos contenido en sus *Golosinas del ingenio*, que vieron la luz en Zaragoza en 1642:

Ayer me dijo en la vega
Juana, que un mozo alentado
una pupa le ha pegado,
y es cierto que se la pega.
Lamentábase sin pausa,

⁴²² Kenneth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República Literaria Española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, pp. 159, 326-327.

y mil veces repetía,
que efecto Francés sentía,
siendo española la causa.⁴²³

Del mismo modo se cuestiona José Navarro la exactitud del adjetivo, y explota esa idea en el poema “Cuenta a Julia su enfermedad”, unos versos para los que cabe recordar que la *inconstancia* es, además, uno de los principales defectos que los españoles atribuyen a los franceses en el siglo XVII:

Dícenme que quien porfía
en atormentarme es,
Julia mía, un mal francés,
venido de Picardía.
Paciencia tendré y constancia
en sufrir este castigo
con valor, aunque yo digo
que esos son pueblos en Francia. (XVII, vv. 9-16)⁴²⁴

Se trata de una enfermedad que, como recordara Susan Sontag, implica un juicio moral acerca de la transgresión sexual y la prostitución: un *mal de amores* en toda regla, de cuyos modos de transmisión no se pierde prenda, puesto que dan lugar a la aparición del erotismo, como la peste, “que al hacer su refriega / con cola debe ir, según se pega (XII, vv. 47-48). En los mismos términos se expresaba Alberto Díez y Foncalda en

⁴²³ Miguel de Colodrero Villalobos, *Golosinas del ingenio* (Zaragoza, 1642), Valencia, [Castalia], 1960, epigrama 92, p. 58. Sobre el contingente demográfico francés, Fernando Solano y José Antonio Armillas, *Historia de Zaragoza. II, Edad Moderna*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1976, pp. 253 y 272-275.

⁴²⁴ Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 408-409.

sus también *Poesías varias*, aparecidas un año antes: “Y viendo que este achaquillo / es de calidad traviesa, / que lleva maza con cola / y adonde arrima se pega”. Se mezclan ascivia, promiscuidad y estupro, tal cual se refleja en este otro epigrama de Colodrero Villalobos:

De bubas estás perdida
y estrupada de Fineo,
de dos achaques te veo
empezada, y empecida.
Sobre tu frente se asoma
material un puparrón,
que a la vista es almidón,
pero a la certeza, goma.⁴²⁵

Además de la promiscuidad, la prostitución aparece inmediatamente ligada a la mención de las enfermedades venéreas, y se identifica con el adjetivo *libre*, cuya mención puede leerse en el romance con el que da “Respuesta a un carta de una dama” (LVI, vv. 81-88).⁴²⁶

El *amor* y el dinero no se separan en los poemas burlescos de José Navarro, que se refiere a “cobrar”, y prefiere el pago de la muerte, evocando el tópico del amor como supremo acto suicida. En sus versos se cumplen aquellas palabras de Cioran, cuando escribe, siglos después:

⁴²⁵ Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, Mario Muchnik (trad.), Barcelona, Muchnik Editores, 1980, p. 61; Miguel de Colodrero Villalobos, *op. cit.*, “A Lesbia”, epigrama 161, p. 104; Alberto Díez y Foncalda, *Poesías varias*, ed. cit., p. 39 (modernizamos ortografía).

⁴²⁶ Vid. Maria Grazia Profeti, “Mujer libre-mujer perdida: Una nueva imagen de la prostituta a fines del siglo XVI y principios del XVII”, en *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles. Colloque International (Sorbonne et Collège d'Espagne, 28-30 septembre 1992)*, Agustín Redondo (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 203. Allí defiende la autora un cambio en la concepción de la figura de la prostituta, con el que no está muy de acuerdo Agustín Redondo (ibídem, p. 207).

“Por el beso culpable de una santa, aceptaría yo la peste como una bendición”.⁴²⁷ Valga como ejemplo este fragmento, y recuérdese que en otros poemas se ha barajado la posibilidad de identificar la voz del poema con la del galán de monjas:

Perdona, dueño mío,
que, llevado del justo desvarío,
anegando mi pluma con mi llanto,
me haya enojado tanto
con la peste homicida,
sabiendo que eres tú mi dulce vida.
Presto cobrarla espero
en la rara belleza por quien muero,
y a morir me apercibo
en los tiernos halagos por quien vivo,
que pues tengo ya hecho,
¡oh, Julia hermosa!, el pecho,
porque más la resista,
a prueba del veneno de tu vista,
en vano temeré la muerte fiera
hasta que ella me mate, o yo me muera. (XII, vv. 83-98)

La codicia femenina se asocia fácilmente con el afán de enriquecimiento de las alcahuetas y las prostitutas, que corroboran el temperamento de la mujer y, además, remitían “a la relación de complicidad que sus autores entablaban con los lectores del mismo sexo”, cumpliendo con las expectativas de los receptores, como estudiara Lía Schwartz. Sin embargo, por contraposición, mientras que autores como los estudiados por ella pretenden “incitar a la conservación de los

⁴²⁷ Emil Michel Cioran, *De lágrimas y de santos*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 24.

principios que justificaban el orden social”, no parece que haya en José Navarro una conciencia clara de motivar un cambio, de concienciar sobre un problema.⁴²⁸

Parecen ser experiencias lupanarias las que originan la enfermedad, o, al menos, se ha contraído tras el disfrute del poeta, que se muestra enfermo una y otra vez mediante la ironía (se ven con especial atención a los recursos que emplea para ello en el apartado dedicado a la descripción). Al igual que el citado romance que Francisco de Quevedo dedica a la sarna comienza por recordar que han sido buenos los momentos que le han llevado a la situación de enfermedad (“No quiera Dios que yo olvide / a quien me dio ratos buenos: / que de desagradecidos / dicen se puebla el infierno”), José Navarro emprende de este modo sus quintillas sobre el Corpus:

Ya sabes, Julia, que peno
en una cama de palo
a que ha días me condeno;
y aunque esto es por estar malo,
también es por estar bueno. (XV, vv. 1-5)⁴²⁹

La otra enfermedad venérea que aparece reiteradamente es, como anunciábamos, la peste (XII, vv. 44 y 87; LVI, v. 65). José Navarro le dedica todo un poema a esta plaga, de consecuencias especialmente nefastas en Aragón (1648-1654): “Carta a Julia” (XII). Curiosamente, siempre que esta se menciona y, sobre todo, en el citado poema, se recurre al pretexto epistolar, tan del gusto del poeta. En estos casos se

⁴²⁸ Lía Schwartz, “La mujer toma la palabra: Voces femeninas en la sátira del siglo XVII”, en *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles.*, *op. cit.*, p. 385.

⁴²⁹ Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. II, pp. 525-530 (la cita corresponde a los versos 9-12, p. 526).

integra en una larga tradición, la de la epístola festiva o burlesca, que ha pasado de ser un género paródico, tal y como estudió en su día Jamile Trueba Lawand, considerado por Cicerón, Nicolás Perotto, Erasmo, Bartolomé Bravo, Luis Vives y Cossío, a constituir uno puramente jocoso, sin más objeto que el del entretenimiento.⁴³⁰

Como sucedía con la sífilis, la peste sirve en su caso para asociar a la mujer con la prostitución, evocar el placer carnal y la “vil tarasca del linaje humano”, en palabras del poeta (XII, v. 49), supuesta víctima de los males que describe. Conviene advertir a propósito que uno de los aspectos predominantes dentro de los poemas de tono humorístico es el retrato que de sí mismo elabora José Navarro, que insiste en sus flaquezas y su talante enfermizo. Es el mayor protagonista del proceso léxico degradante a que se someten las partes del cuerpo a lo largo de las *Poesías varias*: las piernas (XV, v. 38; XVI, v. 25; LIV); los huesos y el esqueleto (XVI, vv. 10, 37; LIX, v. 63); los ojos, con sus múltiples sentidos, como posible alusión a otros orificios del cuerpo (“que aquesos hierros me rasquen / lo que tus ojos me pican”, XIV, vv. 35-36; XIX, vv. 4 y 8) y sus connotaciones sexuales, además de poder aparecer con las “niñas” como sinónimo de prostitutas (es posible proponer esa lectura en las primeras estrofas del poema LXIV).⁴³¹

⁴³⁰ Jamile Trueba Lawand, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Madrid, Támesis, 1996, pp. 69, 72, 75, 80, 84; Máxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 83-86 y 151-153; José Ignacio Díez Fernández, “En torno a la carta jocosa y a la carta de corte”, *Viendo yo esta desorden del mundo... Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, Antonio Cortijo Ocaña (pról.), Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003, pp. 155-161.

⁴³¹ Sobre la alusión del comercio sexual mediante las *niñas de los ojos*, véase Cáncer y Velasco, *Obras varias*, ed. cit., p. 99. En cuanto a los estragos de la enfermedad, es imprescindible el trabajo de Jesús Maiso González, *La peste aragonesa*, Zaragoza, Departamento de Historia Moderna, Universidad de Zaragoza, 1982. *Vid.* asimismo

Pero el anecdotario de la enfermedad es mucho más extenso, y no sólo refiere sífilis, peste u otros pesares devenidos del contagio. Incluso cuando tiene un accidente, el amor es lo más parecido a su dolor, causado por la naturaleza maligna que se le atribuye a todo lo femenino: “Con ser tan mala mi pierna, / della estoy enamorado, / mas no es mucho que me veo / perdido por sus pedazos” (LIV, vv. 53-56). Tampoco pierde ocasión de extender el campo de los juegos de palabras al ámbito religioso: “Poco me dejó dudar / este suceso impensado, / pues conocí mi pasión / luego que sentí los clavos” (vv. 13-16). Así lo refiere en el poema “Habiéndole pasado un coche por una pierna, cuenta su desgracia a la Academia” que, a su vez, recuerda uno de los objetos importantes en la poesía de muchos autores, como Francisco de Quevedo y tantos otros. Y es que, como señalara José Deleito y Piñuela, “el abuso y los daños acarreados por los coches, si movieron la pluma hiperbólica de los satíricos, también causaron la indignación de los moralistas”. Era de sobra conocida, además, como apunta el mismo crítico, “la pasión femenina por los coches”, lo cual motivaba a quienes querían conquistar a alguna dama a estar provisto de vehículo.⁴³²

La alusión del coche en la escritura satírica se acompañaba de otros tópicos que se traslucen bajo los versos burlescos de José Navarro, especialmente la ostentación que suponía tener coche a los ojos de los pobres y, más aún, la de aquellos que, a cambio de tener vehículo, estaban en la ruina. El poeta se lamenta de las secuelas del accidente, que teme sobrellevar peor debido a su bajo estado: “¡Oh, si yo fuera de

Fernando Solano y José Antonio Armillas, *Historia de Zaragoza. II, Edad Moderna*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1976, pp. 247-251.

⁴³² José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid, Espasa Calpe, 1946, p. 258; sobre “La pasión femenina por los coches”, pp. 265-270.

aquellos / que se tienen de ordinario / otros hombres que les sirven, / y son sus pies y sus manos!” (vv. 41-44).⁴³³

No obstante, no sólo de amores construye sus chascarrillos José Navarro. Del mismo modo que no es extraña la aparición de cualquier temática, son objeto de burla todo tipo de personajes, algo frecuente en la época, puesto que la risa “oficial” en el siglo XVII convive con la popular, como ha señalado Victoriano Roncero. Esto hace posible que, mientras se critica a los altos estratos, aparezca también

una concepción de la risa moralizante y aristocrática, basada en la idea de que sólo los humildes, los marginados pueden ser objetos de la risa y que esta debe presentarse como una manera de limpiar los vicios y de ser un espejo en el que se miren los espectadores / lectores para imitar las buenas acciones y huir de las reprensibles.⁴³⁴

Como ha señalado Pilar Manero Sorolla, “en estos años la poesía burlesca, no necesariamente antipetrarquista, es moneda corriente en la literatura española y [...] está alcanzando cotas elevadísimas por la genialidad en la expresión satírica de un Góngora o un Quevedo, especialmente”.⁴³⁵ La sátira de los médicos, que viene al caso, constituye un asunto muy generalizado entre los vates del momento. Estos ataques pueden surgir, como en las *Poesías varias*, al hilo de la mención de cualquier clase de dolor: los galenos son personajes incapaces de curar, de cumplir su cometido. No se trata sólo de una cuestión aneja a la enfermedad amorosa, sino que constituye una categoría temática predilecta del autor, que aprovecha la mención de ciertas dolencias para

⁴³³ Ignacio Arellano, *Poesía satírica burlesca de Quevedo*, op. cit., p. 102.

⁴³⁴ Victoriano Roncero, art. cit., pp. 325.

⁴³⁵ Pilar Manero Sorolla, art. cit., p. 762.

burlarse de sí mismo y, de paso, poner en tela de juicio el oficio de la medicina.

La sátira de oficios y estados remite a la tradición epigramática, para la que Marcial es un referente obligado, pero también a la medieval y carnavalesca, que José Navarro tenía muy presente, además de los modelos más cercanos en el tiempo (las *Obras de burlas* al final del *Cancionero general* de 1511, por ejemplo, el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* de 1519 o el romancero, que también es clave y motivo de parodia). En palabras de María José Alonso,

Francisco de Quevedo, como Luis de Góngora, el más reconocido creador de letrillas en el siglo XVII, adoptan de la tradición anterior preferentemente el modelo de la sátira de estados, que permite pasar revista crítica a algunos de los tipos sociales o naturales más denostados desde la antigüedad grecolatina. Esta sirve como fuente para muchos de los rasgos físicos o morales de los personajes degradados: la avaricia y la promiscuidad, en la mujer; la ignorancia y el interés desmedido, en los letrados, que ocultan su desconocimiento tras una barba que intenta aparentar sabiduría; la capacidad letal de los médicos, caracterizados con guantes, sortijón y mula; los tintes con los que los viejos intentan disimular la edad y desmentir la realidad...⁴³⁶

⁴³⁶ No son pocos quienes han estudiado el pretendido acercamiento del epigrama a la sátira por parte de Marcial, subrayando que “no pueden limitarse las relaciones del epigrama con la sátira a la presencia de Marcial en Juvenal, porque de hecho el poeta de Bilibis aproximó conscientemente en muchos aspectos el epigrama a la sátira, empezando por su poética”, como ha señalado Rosario Cortés Tovar, “Epigrama y sátira: Relaciones entre la poética de Marcial y la de los satíricos”, *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después. Estudios XIX Centenario de la muerte e Marco Valerio Marcial*, José Javier Iso Echegoyen y Alfredo Encuentra Ortega (dirs.), Zaragoza, Diputación General de Aragón / Institución “Fernando El Católico”, 2004, p. 36. La cita es de M.^a José Alonso Veloso, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, p. 118.

Sin embargo, una vez entendidas las conclusiones a las que llega Antonio Pérez Lasheras en su libro *Más a lo moderno*, es sencillo convenir con él que estos arquetipos satíricos (“viejas afeitadas, médicos ignorantes, letrados interesados, soldados fanfarrones, maridos cornudos”) se han convertido ya en Góngora en “meros tipos cómicos” que operan como metáforas lexicalizadas cuyo valor simbólico se aprovecha para “ensartarlos en un conjunto en el que la comicidad es el hilo conductor del relato”. En ese sentido, aparecen en las *Poesías varias* de José Navarro ejemplos de ataques contra los tipos de los maridos consentidores, las mujeres adúlteras, los pícaros, pero también los médicos, cirujanos y tahúres que, siguiendo un rasgo que fuera novedoso en la poesía gongorina, no constituyen un objeto de crítica *trascendente*, y, por lo tanto, su utilización, como señalan Pérez Lasheras y Micó, no es “exclusivamente satírica”.⁴³⁷

Baltasar Gracián, en su *Agudeza y Arte de ingenio*, no hace sino condensar lo que ya eran las notas predominantes de la poesía marcada por autores como Góngora, Quevedo y Lope, entre otros, tal y como afirmara en su día Aurora Egido. El jesuita ejemplifica el concepto de *agudeza* con ilustres citas como esta de Marcial, tantas veces mencionado en su obra, a propósito del oficio médico, que tradujo el también aragonés Manuel de Salinas, según recoge el jesuita: “Diaulo es hoy sepulturero, / y ha poco que era dotor: / lo que hace enterrador, / hizo médico primero”. Esa semejanza es una nota muy característica de este tipo de poemas en la época y queda explicada por el belmontino en los siguientes términos: “Bien patente está la correspondencia entre médico y

⁴³⁷ Antonio Pérez Lasheras, *Más a lo moderno. (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995, pp. 170-171; Luis de Góngora, *Poesía selecta*, ed. cit., p. 26.

sepulturero, perseverando en su ejercicio de echar en la sepultura”. Como se desprende de sus palabras, el médico se equipara con el veneno, con la enfermedad y con cualquier otro elemento que cause la muerte. En la misma línea se expresa Miguel de Cervantes en boca de su Licenciado Vidriera: “Sólo los médicos nos pueden matar y nos matan sin temor y a pie queda, sin desenvainar otra espada que la de un récipe; y no hay descubrirse sus delitos, porque al momento los meten debajo de la tierra”.⁴³⁸

Desde nuestros días, podría decirse que esta identificación correspondería con una de las versiones del tópico del mundo al revés, tal y como hizo Carlos Vaíllo, que rastreó la pervivencia del mismo en la poesía satírica de Quevedo. Para Vaíllo, se trata de “uno de los blancos más vapuleados” en su obra y, efectivamente, zahirió la honorable profesión a través de la poesía, pero también de la prosa. En su *Libro de todas las cosas y otras muchas más, compuesto por el docto y experimentado en todas las materias el único maestro sabidillo, dirigido a la curiosidad de los entremetidos, a la turbamulta de los habladores y a la sonsaca de las viejecitas* (los únicos que matan más que los médicos, según anota en *El sueño de la muerte*) apunta una serie de principios que José Navarro parece seguir al pie de la letra: “a los desgraciados mátanlos las heridas, a los enfermos mátanlos los médicos, y los necios, solos, se mueren a sí mismos”, una idea, por cierto, esta última, de origen bíblico (*Eclesiastés* 4, 5). Más adelante, siguiendo con la paradoja,

⁴³⁸ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., discurso IV, pp. 330-331; Miguel de Cervantes, *El Licenciado Vidriera*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 729 y Aurora Egido, “La hidra bocal”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, op. cit., pp. 13-14. Sobre las metáforas del *médico* o *doctor* como criminales que matan con su actuación, alude a su lexicalización desde el siglo XVI Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, op. cit., p. 89 ss.

aconseja: “llama a tu médico cuando estás bueno y dale dineros porque no estás malo; que si tú le das dinero cuando estás malo, ¿cómo quieres que te dé una salud que no vale nada y te quite un tabardillo que le da de comer?”. También en *La hora de todos* brinda varias páginas a una profesión zaherida mordazmente, condenada por los inocentes con los que ha terminado.⁴³⁹

Tampoco queda ajeno a la frecuencia con que se ridiculiza la profesión Alonso López Pinciano, quien, en buena parte de la “epístola nona” de su *Philosophía antigua poética*, que trata de la comedia, se sirve de varias anécdotas de tipo médico para iniciar sus reflexiones. En un primer momento, parece que está dedicada para los que “profesan la facultad solamente”, pero lo cierto es que aglutina toda una serie de imágenes que aparecen con frecuencia en la poesía burlesca:

El médico, muy turbado, comenzó a raparla la cabeza, ponerla defensivos, echar ventosas, las cuales no se dejó ella fajar, diciendo mil gracias desvariadas, que a muchos de los estantes hacían reír y al médico turbar más; el cual decía que si él tuviera la contrahierba, o la pieza bezar, o otra conserva que se hacía en la Corte, él la diera sana, pero que, así, ella estaba puesta en peligro y que Dios la socorriese, que El que la hizo de la nada, la podía dar vida.

De estas palabras se colige que se trata de un asunto que fácilmente provocaba la risa en el auditorio, como ocurre con los presentes que,

⁴³⁹ Carlos Vaíllo, “El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, CCCLXXX (1982), p. 372. Del *Libro de todas las cosas y otras muchas más* de Quevedo, seguimos su *Prosa festiva completa*, ed. cit., pp. 416 y 418; para el *Sueño de la muerte*, ver *Sueños y discursos*, ed. cit., p. 196; *La hora de todos*, ed. cit., 1, 3 y 25, pp. 97-98, 101-102 y 211-213, respectivamente.

poco más adelante, vuelven a recibir explicaciones de qué sea la risa por medio de una “lección de medicina”.⁴⁴⁰

El alarde de erudición propugnado por los escritores de la época, preocupados por la lectura de las materias humanísticas, pero también de las del campo de la ciencia, responde a la idea de que la sabiduría no puede acotarse en disciplinas estancas. Este principio se corresponde con una tendencia fácilmente perceptible en la imprenta del Siglo de Oro, y es que se produce un incremento de obras publicadas cuyo objeto es la divulgación de los últimos hallazgos científicos. La literatura relacionada con la medicina se convirtió en un lugar común entre los intelectuales, provocando alabanza y vituperio a uno y otro lado del océano, como evidencia, por ejemplo, Juan del Valle y Caviedes, autor del *Diente del Parnaso*. En la península, la relación de las academias y sus miembros con el ámbito científico origina también que poemas y vejámenes dieran cabida a los debates de su tiempo. Estas características pueden interpretarse como anticipo del enciclopedismo que determinaría la literatura posterior, sin perder el lazo con la multidisciplinariedad heredada del Humanismo.⁴⁴¹

Los galenófobos se incrementan con el desarrollo del método experimental y otras innovaciones en métodos médicos que, sin embargo, no resultan efectivos en la lucha contra las plagas del siglo XVII. Por todo ello cobra un nuevo impulso una importante corriente de sátira

⁴⁴⁰ Alonso López Pinciano, *op. cit.*, vol. III, pp. 7 y 8.

⁴⁴¹ El estudio de la significación de la medicina y las ciencias naturales ha sido trabajado, por ejemplo, en el caso de la Academia de los nocturnos, por Evangelina Rodríguez, “Del saber cenacular a la Ilustración”, *De las academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la Modernidad*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, pp. 60-61, y Josep Lluís Serra, “El universo cultural de la Valencia de la Academia de los Nocturnos”, *De las academias a la Enciclopedia, op. cit.*, pp. 158, 165-167.

contra la medicina, cuyas raíces entroncan con la literatura grecolatina, como ha detallado Lía Schwartz, pero también tenía su modelo más reciente en la tradición folclórica castellana de la Edad Media. Los médicos se ven sometidos al descrédito, sus trabajos son censurados con crudeza y se añan su supuesta inexperiencia con su vocación destructiva y asesina.⁴⁴²

José Navarro da muestras de esa desconfianza plasmada mediante el vehículo del verso, recogiendo la herencia de Juvenal y, sobre todo, de Marcial (al que rendían pleitesía muchos de los poetas aragoneses de la época), seguramente a través de Francisco de Quevedo o de Anastasio Pantaleón de Rivera. Alude a la incredulidad hacia el gremio (“No sé si crea al doctor”) que, en su caso, como en tantos otros, parece venir precedida de alguna experiencia negativa: “de otras ocasiones / recelan mis escarmientos, / viéndole hacer sacramentos, / que ha de darme las unciones” (XVII, vv. 25-28).

Se ve cómo el poeta recurre a todos los tópicos de este tipo de escritura: la mención del fatal desenlace y la asociación del doctor con la muerte. A su vez, no pierde la ocasión de hacer alarde de agudeza y recurre a la disemia del término *unción* que, además del sentido religioso, designaba a un ungüento para curar la sífilis. Por otra parte, tal y como se recoge ya en el *Diccionario de Autoridades*, *hacer sacramentos* equivale a hablar con poca claridad, a ponderar la gravedad de un asunto secreto y la importancia de que este se oculte. La incompetencia del médico da lugar asimismo a otro tipo de bromas que lindan con la autocrítica, tan

⁴⁴² Abunda sobre la tradición Lía Schwartz en su edición citada de Francisco de Quevedo, *La hora de todos y La fortuna con seso*, pp. 97-102 y 211-213. Sobre las polémicas durante el Barroco acerca de los métodos en Medicina, Desiderio Papp, “Visión sinóptica de la ciencia del Barroco”, *Historia Universal de la Medicina*, Pedro Laín Entralgo (dir.), Barcelona, Salvat, 1973, vol. 4, pp. 191ss.

del gusto del autor: “Cama para muchos días / dicen que tengo, y es falso, / que yo sé que mis colchones / no han de poder durar tanto” (LIV, vv. 49-52).

En las *Poesías varias* se mencionan remedios empleados por los médicos: se juega con ineficaces fármacos como las píldoras, cuyo recubrimiento dorado o plateado frecuente en la época (véase el *Diccionario de Autoridades* nuevamente) sirve para aludir al dinero y los gastos que conlleva la vida licenciosa del poeta: «Las píldoras me trataron / muy mal, pero no me admiro, / que en viéndome yo con plata / es el trocarla preciso» (LXIX, vv. 33-36). Por otra parte, era habitual el menosprecio de otro tipo de prácticas aparentemente más ridículas, como los cortes de cabello, que fueron también objeto de burla por parte de Lope de Vega, las sangrías, los ayunos y las purgas. De estas últimas, como tantos otros elementos escatológicos empleados, destacaba Hodgart su universalidad.⁴⁴³

Adquieren cierto protagonismo en el poema de José Navarro titulado “A un amigo, pidiéndole su coche”, colmado de metáforas médicas, como vemos, en el que la escatología se abre paso gracias a tal tratamiento y a los dobles sentidos que permiten las expresiones empleadas: *abrir y cerrar de ojo* (que emplea en plural en otro poema, probablemente también en sentido figurado, LXIV, v. 45); *de balde*, sin precio alguno, pero también letrina llamada *de balde*, donde se recopilaban los excrementos, al igual que ocurre con el *retiro*, ubicación del inodoro o retrete, aunque también lugar apartado. Así versa parte del romance:

⁴⁴³ Matthew Hodgart, *op. cit.*, pp. 22, 27.

Purgarme hicieron, y creo
que me quejaba de vicio,
que en un abrir y cerrar
de ojo, los males se han ido.

De balde goza la vida,
entre el ocio y el retiro,
quien vive para sí solo
en inútil ejercicio. (XIX, vv. 17-24)

Vista la opinión que le merecen los médicos, puede afirmarse que tiene en mejor consideración a los cirujanos, cuyo retrato satírico se encuentra ya, entre más de una treintena de oficios, en un modelo incontestable para este tipo de escritura como la *Danza general de la muerte*. Esta es una profesión que, si hacemos caso de las fuentes consultadas, experimenta un importante desarrollo, con aumento de sus miembros, cuya proliferación favorece el pillaje y el ejercicio inadecuado. Ya sean falsos profesionales, jóvenes inexpertos o viejos entendidos, todos ellos carecen de éxito al decir de José Navarro: “Ya cercenarme quería / allá a lo del tiempo antiguo / un cirujano, tomando / la cosa desde el principio” (LXIX, VV. 13-16). Otro de su calaña pretende recomponerle la cara a Frascilla, personaje protagonista de un romance de estas *Poesías varias*, la “Jácara” que Mariana de Carvajal trasladará íntegramente a sus *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, como apuntó Isabel Colón, y que estudiamos en el capítulo dedicado a la escritura dramática (LXVI, vv. 33-36).⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Isabel Colón, art. cit., p. 398 y Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, Antonella Prato (ed.), Maria Grazia Profeti (introd.), Milano, Franco Angeli Libri, 1988, pp. 228-230.

No podían faltar otros tópicos sociales como los de índole toponímica; por ejemplo, ya se ha referido la gracia codificada que supone la disemia del término *Picardía* (XVII, v. 12) y las referencias a los franceses, presumidos, como decía Quevedo, y a los que se les tenía por capaces de todo. Junto a ellas, el autor de estas *Poesías varias* recurre otros gentilicios de larga tradición satírica por su referencia geográfica: “aunque puedan castigarme, / ser quisiera en este afán / portugués o catalán / sólo para levantarme”, alusiones que remiten indefectiblemente a 1640 como fecha *a quo*, año del levantamiento de lusos y catalanes contra Felipe IV. Cataluña se separaba de Madrid hasta el triunfo del ejército español que había tomado Barcelona durante un año en 1652. Por su parte, Portugal se separaba de la Monarquía española desde que fuera anexionado por Felipe II en 1580.⁴⁴⁵

Por otra parte, hablar de los portugueses o de los catalanes en dicho contexto no deja de tener sus vínculos con otro de los recursos de los que frecuentemente se echaba mano en la literatura: ya en el siglo XVI hay ejemplos preclaros de lo que puede dar de sí la idea extendida de los gentilicios, como el de la *Tinellaria*, de Bartolomé de Torres Naharro. Al igual que el teatro, la poesía toma buena nota del efectismo de esta técnica, y al bagaje de los defectos o las virtudes de los nacidos en tal o cual parte del mapa se añaden nuevas connotaciones devenidas de los acontecimientos históricos. Lo estudió por extenso Miguel Herrero García en su libro *Ideas de los españoles del siglo XVII*, en el que se anota que la gente de Cataluña se “fisonomizaba por tres cualidades”: amor a la libertad, firmeza en la amistad y violencia para la venganza; su bravura y bandolerismo son reseñados por el propio Gracián en su

⁴⁴⁵ Perez Zagorin, *Revueltas y revoluciones en la Edad Moderna. II. Guerras revolucionarias*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 50.

Criticón (II, 3). A los portugueses, a los que se identificaba con el oficio del comercio principalmente, se les tiene muchas veces por españoles, pero de ellos se decía que eran arrogantes, además de ingeniosos.⁴⁴⁶

Llama la atención, si acudimos al momento en el que Mariana de Carvajal incluye este poema, precisamente, en sus *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, la omisión de la referencia política a estas sublevaciones. La autora prefiere sustituir el recuerdo de los independentistas, como apuntó Isabel Colón, a cambio de los “asentistas”, personas contratadas por la corona: “Yo, aunque puedan castigarme, / ser quisiera en este afán, / un asentista galán, / para saber levantarme”, unos versos que, por cierto, pierden parte de su riqueza significativa.⁴⁴⁷

Si nos fijamos en el entramado interno de los momentos que tienden a lo risible, podemos encontrar otros recursos muy frecuentes como, por ejemplo, el uso del latín macarrónico, sancionado por el Brocense, y que nos hace pensar en ilustres títulos de Quevedo como *La culta latiniparla*, o tantos entremeses que ridiculizaban a personajes como el sacristán o el estudiante. Hacerles hablar esta lengua, que “ni es romance ni es latín”, en alguna de estas obras ha sido objeto de interrogaciones a las que se responde que su empleo se justifica “sólo para hacer reír”.⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Miguel Herrero García, *op. cit.*, pp. 285 ss., 134 y ss; Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁴⁷ Isabel Colón Calderón, “Sobre un plagio de Mariana de Carvajal”, art. cit., p. 401 y Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, ed. cit., p. 242.

⁴⁴⁸ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 148-149; Abraham Madroñal Durán, “La burla lingüística en el entremés del Barroco”, en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Verbum, 2001, p. 188.

El interés por el vulgo de imitar a los humanistas les lleva a deformar la lengua de los romanos en cualquier ámbito, y de poco sirve que estuvieran familiarizados con ella cuando intentaban llevarlo a la oralidad, como señaló Luis Gil Fernández.⁴⁴⁹ En el romance titulado “Respuesta a una carta de un amigo”, José Navarro dice encontrarse en un reducto marginal, que sobrenombra con el refinamiento propio del latín en una situación provocante a risa, puesto que define una suerte de *caverna de ladrones*:

Desde el infernal garito
a quien llaman unos y otros
baratillo de tahúres,
y yo *spelunca latronum*,
voy por tu carta a la hora
que en mudo silencio sordo
descansa la voz del hombre,
del can el latido ronco. (LXXIX, vv. 5-12)

Por otra parte, el *Diccionario de la Real Academia* acopia la acepción de “coger a alguien en mal latín”, que aparece en las *Poesías varias* (LVI, v. 7), como “cogerle en una falta, culpa o delito”, pero, también, era “coger en un razonamiento errado”, como muestra un célebre ejemplo se recoge en la segunda parte del *Quijote*: “Verdaderamente, señor Don Quijote –dijo don Lorenzo–, que deseo coger a vuestra merced en un mal latín continuado, y no puedo, porque se me desliza de entre las manos como anguila”.⁴⁵⁰

⁴⁴⁹ Luis Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 128-129.

⁴⁵⁰ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. cit., II, cap. 18, p. 777.

A pesar de sus muchos usos, es frecuente en la literatura de la época que dicho idioma aparezca como eufemismo de la infidelidad, la promiscuidad, o la prostitución. Abundan en la literatura sobre lo marginal las “moabitas, beatas y monjas” que “saben caldeo y latín”, aludiendo a su astucia.⁴⁵¹ José Navarro aprovecha el doble significado que le permite la expresión para configurar uno de esos juegos de palabras tan característicos de su escritura: “Quisiera en esta ocasión, / supuesto que en otros lances / en mal latín te he cogido, / responderte en buen romance” (LVI, vv. 5-8). A propósito de la lengua, no se queda ahí el retruécano, puesto que aparte de especificar las alusiones que permite *el Carmen*, no pierde ocasión el poeta de insertar nuevamente un chiste para descalificar a la mujer:

Válgame en este conflicto,
ya que en otros no me vale,
la novena de las musas
que son devotas del Carmen.
Esta es palabra latina,
aunque de entenderla fácil,
pues se conoce en tu modo
que de muchas lenguas sabes. (LVI, vv. 9-16)

“Devotas del Carmen” son, evidentemente, las religiosas de dicha orden, las fieles que brindan sus oraciones a la Virgen del Carmen, pero ha de tenerse en cuenta, según señala el poeta, que “esta es palabra latina”. Este último significado, del poema o la canción, queda perfectamente escogido al aludirse a la “novena de las musas” (v. 9),

⁴⁵¹ José Luis Alonso Hernández, “Burlas y marginalidad en el Siglo de Oro”, en *Tiempo de burlas, op. cit.*, p. 33.

Calíope si seguimos la clasificación de Hesíodo o, lo que es lo mismo, “La de bella voz”. A la última de las hijas de Mnemósine y Zeus se le otorga un importante papel tanto en la representación de la forma como en la del contenido a la hora de inspirar a los hombres. Se trata de un doble valor del término que remite, finalmente, a un nombre propio teñido de ironía, que no es el único que sirve como recurso para lograr la risa por medio de la agudeza verbal. Además de este *Carmen*, aludimos ya a la burla a través de la onomástica a propósito de una tal Gracica, presentada mediante un diminutivo que matiza el sentido del término *gracia*. Su significado era ambiguo ya en el siglo de Oro y lo sigue siendo en nuestros días, como explicó Margherita Morreale respecto a *El Cortesano*: es la *elegancia*, pero también lo *chistoso*.⁴⁵²

Teniendo en cuenta tal trasfondo, puede decirse que estamos ante un caso de *annominatio* o paronomasia, una técnica muy frecuente en la Edad Media, que sigue plenamente vigente, según Curtius, en la teoría conceptista. Él mismo, en su *Literatura Europea y Edad Media latina* señala que el juego con la onomástica se remonta a Homero, y se puede hallar en muchos escritores barrocos, algunos de los cuales recopiló Leo Spitzer. Un ejemplo señero de ese juego con la *gracia* y sus valores es el de Baltasar Gracián, que no abandona la simbología del término a lo largo de toda su obra, si bien se enfatiza en *El Comulgatorio*, en el que se “concatena la gracia de la escritura con la gracia divina”, siguiendo de

⁴⁵² Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán, op. cit.*, pp. 160-162, 215-217; Hesíodo, *Teogonía*, en *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (eds.), Madrid, Gredos, 2001, pp. 12-14.

manos de Castiglione, Ficino y Bembo la tradición de Plinio y Quintiliano, como señalara Aurora Egido.⁴⁵³

Pueden añadirse otros casos puntuales cuya escasez denota que no se trata de una práctica muy del gusto de José Navarro, pese a las tendencias del momento. Tenemos, por ejemplo, una Jusepa que designa a una mujer hermosa y objeto de los amores de un amigo (LXXX), pero le sirve como nombre para una monja en otro, de temática trascendente: “Al velo de una religiosa de la Encarnación” (XLV). A su vez, el ejemplo que Lope de Vega constituye para la poesía de nuestro autor puede corroborarse con el empleo conjuntamente de los nombres de Gerarda y de Belisa, adjudicados a dos mujeres que anhelan encontrarse con el poeta y su amigo ausente. Se trata de dos personajes de *La discreta enamorada*, mientras que Gerardo y Belisa designan también, significativamente, a dos figuras de la comedia titulada *La traición en la amistad*, de María de Zayas y Sotomayor, cuyas *Novelas amorosas* tuvieron varias ediciones en la imprenta zaragozana del Hospital de Nuestra Señora de Gracia (1637, 1638, 1647).⁴⁵⁴

Finalmente, aunque concierne más a la lengua poética, a la luz de todos los casos aducidos puede precisarse que la dilogía y la comparación son dos de los tropos más recurrentes en los poemas de tono jocoso. En

⁴⁵³ Leo Spitzer, “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*”, *Francisco de Quevedo*, Gonzalo Soberano (ed.), Madrid, Taurus, 1978, p. 142 y Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, vol. I, pp. 420-421 y vol. II, pp. 692-699; Aurora Egido, “Gracián y las tres Gracias”, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 11-25 y “*El Comulgatorio* de Gracián. Lenguaje de los afectos e imágenes visibles”, *Baltasar Gracián Antropología y estética. Actas del II Coloquio Internacional (Berlín, 4-7 de octubre de 2001)*, Sebastián Neumeister (ed.), Berlin, Edition Tranvía / Verlag Walter Frey, 2004, pp. 140, 150-151.

⁴⁵⁴ Recoge abundantes datos al respecto Ignacio Arellano, “Semiótica y antroponimia literaria”, *Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 53-66.

cuanto al primero de ambos recursos, sin duda el de mayor trascendencia, el aragonés conoce de cerca la definición graciana del equívoco, “una palabra de dos cortes y un significar a dos luces”. En *El Cortesano*, Baltasar de Castiglione insistía en la dilogía, como uno de los más efectivos a la hora de lograr mover a risa:

viniendo a las gracias que están en un dicho breve, digo que aquellas son sotilísimas que nacen de una palabra o razón que se puede echar a dos sentidos, lo cual entre los latinos, especialmente en este caso, se llama ambigüidad, aunque con todo las que tienen este fundamento no hacen siempre reír, antes son casi solamente tenidas por sotiles y delicadas, y se gustan más con silencio que con risa.⁴⁵⁵

Mientras que, junto a esta clase de equívocos, el propio Castiglione menciona otra “suerte de donaires que más se usa para hacer reír”, tomado literalmente del tratado ciceroniano *Sobre el Orador*, que consiste en que “nosotros esperamos oír una cosa y el que responde sale a decirnos otra; [...] y si a esto se juntare el otro género que arriba dijimos fundarse sobre los términos que tienen dos entendimientos, el donaire entonces será harto gracioso y lleno de sal”.⁴⁵⁶

Respecto a la comparación, el adverbio *como* es muy abundante en los versos burlescos (aunque los ejemplos son innumerables, puede verse en XX, v. 46; XIII, v. 20; XV, v. 37 y tantos otros). Por el contrario, la ironía no está tan presente en este tipo de poemas como en los vejámenes, en los que, como estudiamos en el capítulo correspondiente, son más las ocasiones en las que se dice lo contrario de lo que parece significar la expresión.

⁴⁵⁵ Castiglione, *op. cit.*, pp. 242-243

⁴⁵⁶ *Ibíd.*; Cicerón, *Sobre el Orador*, ed. cit., libro II, 255, p. 319.

Un poema titulado “Sátira” (LXXXI)

Alonso López Pinciano definía la sátira en su *Philosophía antigua poética* como “razonamiento malédico y mordaz para reprehender los vicios de los hombres”, “vicios presentes, de hombres viles y infames” si bien, finalmente, es una “reprehensión la cómica llena de pasatiempo y risa”. Francisco Cascales, en sus *Tablas poéticas*, vuelve al símil de la medicina para tratar de explicar ese mismo aspecto: “Hase de ver el poeta satírico como el médico, que para curar la malatia del enfermo, aunque aplica medicinas acerbas y amargas, las compone con algún buen sabor para que por él no se desdeñe el enfermo de recibirlas”. La cuestión es que, si bien José Navarro toma buena nota de las técnicas que dicta la preceptiva, es más que discutible que pretenda “enmendar la vida”, como señala Cascales, o “reñir”, aunque así lo indique el poeta (LXXXI, v. 1), sino disfrutar de ella.⁴⁵⁷

Si nos atenemos, aparte del poema que nos ocupa, al otro empleo del término *sátira* que hace José Navarro en sus *Poesías varias*, no se trata, en efecto, para él, de un acto repentino y sin reflexión, aunque lo cierto es que se inserta, dedicado a un coetáneo suyo, en un contexto tan burlesco como es el segundo de sus vejámenes: “Aquel que con el semblante entre confuso y colérico, puesta la pluma en la boca, quiere sacar a bocados los conceptos, es el doctor Ginovés: ocasionase aquella suspensión de estar pensando en una sátira que hace agora a Vizcaya” (LI).

El trasfondo moral es el rasgo más determinante para calificar la literatura satírica, a juicio de la mayoría de los autores que, como Lía Schwartz, han defendido la permanencia del género a lo largo de la

⁴⁵⁷ López Pinciano, *op. cit.*, III, pp. 234 y 236; Cascales, *op. cit.*, p. 180.

centuria que nos ocupa. Tomando sólo parcialmente algunas reflexiones de esta estudiosa, no hablaríamos propiamente de *sátira*, sino de *poesía satírica*. Esta oposición parece equivaler, para algunos lectores cultos del siglo XVII, a la relación genérica entre *sátira* y *epigramas satíricos* de la Antigüedad clásica que, no obstante, tampoco parece ser tan clara.⁴⁵⁸ De hecho, si acudimos a la última novela de las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* de Mariana de Carvajal, “Amar sin saber a quién”, donde incluye casi íntegramente el poema de José Navarro, lo anuncia con estas palabras:

y antes de cantar, la prudente señora previno a los oyentes, diciendo quan enemigas eran las damas de encontrar para sus empleos con hombres jugadores, que de ordinario es meter en casa una contigua guerra y pérdida de hazienda, honra y vida, y que assí les quería cantar una sátira contra los tahúres, que aviendo templado sonoramente, cantó lo siguiente [...].⁴⁵⁹

Algunas variantes que presenta el texto pueden llevar a pensar que los poemas permanecieran en la memoria, se conocieran por el recitado o por algún otro procedimiento que no fuera exactamente el del libro editado (véanse las anotaciones que acompañan a nuestra edición). Por otra parte, no fue la única vez en que este poema fue reproducido tras la aparición de las *Poesías varias* en 1654. Fruto del gusto por la tradición romanceril de la que se ha tratado al hablar de la métrica, esta “Sátira” de José Navarro se incluye en la exitosa edición de *Romances varios de diversos autores*. Pero aún circuló en otras colecciones

⁴⁵⁸ Lía Schwartz, “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII [...]”, art. cit., p. 220.

⁴⁵⁹ Mariana de Carvajal, *op. cit.*, p. 226. Nótese la alusión al canto de los versos, y recuérdese la musicalidad de los poemas a la que venimos aludiendo a lo largo de todo este estudio.

similares, como revela un testimonio descrito en los años sesenta por Edward. M. Wilson, que precisamente emparenta con la edición anteriormente citada. Se trata de un volumen impreso en Andalucía años más tarde, titulado *Xácaras, y romances varios, compuestos de diversos autores* (Málaga, Pedro Castera, 1668), en el que, por cierto, aparece también la “Jácara” de José Navarro (LXVI).⁴⁶⁰

Respecto al tipo de verso del poema que nos ocupa, José Navarro parece atenerse al consejo incluido en las *Tablas poéticas*, puesto que prefiere el verso castellano de ocho sílabas: se trata de un romance organizado en cuartetos que mantienen su propia unidad sintáctica, una constante del libro, como ya hemos estudiado. Cascales se refiere a la redondilla, pero las razones por las que argumenta esta predilección se hacen extensibles también a la métrica de esta “Sátira”: tal estrofa favorece la sencillez del lenguaje satírico, “propio y sin ornato de epítetos”, “compostura lissa y sin volatería de palabras por averse de meter el concepto en tan breve giro y espacio”.⁴⁶¹

Encaja también dentro del prisma de la definición satírica de Francisco Cascales el objeto del ataque, puesto que son personajes considerados “de vil y baja condición”: bajo el epígrafe de “Sátira” (LXXXI) trata José Navarro el asunto de los “tahúres”. El juego, por lo tanto, tema principal en este poema, aparece también, aunque secundariamente y de pasada, en el comienzo del romance titulado “Respuesta a una carta de un amigo” (LXXIX), del que ya hemos señalado algunos aspectos (*vid. supra*). Se equipara en algún poema amoroso con las relaciones del juego, como se lee en el “Romance a Julia

⁴⁶⁰ *Romances varios de diversos autores*, ed. cit., p. 141; Edward. M. Wilson, “Un romancero tardío y desconocido”, art. cit., p. 451; *Xácaras, y romances varios, compuestos de diversos autores*, ed. cit., f. 41v.

⁴⁶¹ Cascales, *op. cit.*, p. 183.

herida en una mano”: “Viome que ganar podía / en el juego de amor tantos / y, fullera de mis gustos, / barajó y ganó de mano.” (XI, vv. 37-40). El empleo del mismo asunto en otros textos que carecen, a juicio del autor o el editor, del calificativo de satírico, corrobora lo dicho con anterioridad: se trata de un lugar y unos personajes prototípicamente satíricos, empleados para lograr la comicidad, y no necesariamente para censurar sus vicios. Se condena muy sucintamente, aprovechando más bien para mostrar la agudeza de su escritura, por lo que queda lejos de Juvenal y otros clásicos que censuraron todo tipo de juego.⁴⁶²

El motivo central del poema titulado propiamente “Sátira” (LXXXI) es el del *juego*, cuya trayectoria reciente como tema fue estudiada por Manuel Alvar a propósito del estudio del *Entretenimiento de las Musas* de Francisco de la Torre y Sevil. Lope de Vega, Mira de Amescua, Fernando de la Torre o la aragonesa Ana Abarca de Bolea fueron algunos de los que cultivaron el asunto de los naipes como excusa para la escritura. Aunque podamos considerarlo aquí como un mero pretexto para lograr la risa, no coincide enteramente con el empleo de dichos autores, que se sirven de la baraja como soporte de carácter estructural, pero sí con las consideraciones morales de Francisco de la Torre, en cuyo libro corresponde a los bastos el palo de lo burlesco.⁴⁶³

El empleo de este tema en por parte de nuestro poeta bien podría adscribirse metafóricamente al uso que de “juego” hizo en su poética, por ejemplo, el aragonés Marcial, que con él aludía a los versos poco serios,

⁴⁶² Seguimos, como se ha visto más arriba, las tesis de Antonio Pérez Lasheras, principalmente en sus trabajos *Más a lo moderno* y *Fustigat mores*, ambas ya citadas. Respecto a la presencia del juego en Juvenal, Benito Sánchez Alonso, “Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo”, *Revista de Filología Española*, XI (1924), p. 152.

⁴⁶³ Remitimos al libro de Manuel Alvar, *Edición y estudio del Entretenimiento de las musas de don Francisco de la Torre y Servil*, ed. cit., pp. 24 ss.

escritos para lograr el entretenimiento, como evocan estos otros del poema de José Navarro: “En perdiéndose el dinero, / jugáis sobre las palabras, / que no se pierde este vicio / hasta que se pierde el habla” (vv. 29-32). Mientras que el epigrama clásico permitía la variedad temática, en la que cabe el retrato de todo deseo y sentimiento humano, aparece aquí aludido el “vicio”, al que Juvenal restringía su sátira, sólo que el autor de las *Poesías varias*, en este caso, lo que identifica como la perversión es la escritura lúdica. Tampoco desperdicia el autor la ambivalencia de las designaciones de los palos en otros poemas, como en las quintillas que dedica al Corpus: “que al enseñar las espadas / ya tienen dentro las copas” (XV, vv. 54-55).⁴⁶⁴

Esa idea de la baraja ha sido relacionada a un tiempo con la capacidad del ingenio que se expresa entre burlas y veras, que por medio de lo risible plantea principios serios, tal y como ha planteado Ignacio García Aguilar a propósito de Francisco de la Torre y Sevil:

Pareciera como si, en el ambiente urbano (y a ratos ocioso) de la Zaragoza de mediados del XVII, el clásico debate entre la utilidad y el deleite se solventara, para el caso de la poesía lírica culta impresa, con un instrumento editorial de contornos ambiguos en varios sentidos: la baraja apela, inmediatamente, a una órbita de juego censurada por moralistas de toda índole; pero, a la vez, los naipes tenían una importante potencialidad didáctico-moral [...] Justo esa capacidad formativa y sus valores positivos son los que permitirían conectar la baraja poemario con una dimensión de la eutrapelia en la que se actualizan los valores del *docere* y el *delectare*.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Sobre la terminología con que Marcial caracteriza en su poética la naturaleza lúdica de sus epigramas, véase Rosario Cortés Tovar, “Epigrama y sátira: Relaciones entre la poética de Marcial y la de los satíricos”, art. cit., pp. 39 y 56.

⁴⁶⁵ Así lo atestigua Ignacio García Aguilar en la segunda parte de su artículo “«Trocar el libro por la baraja»: eutrapelia y poemario impreso”, *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 115 ss. (la cita es de las pp. 117-118).

En sus cuarenta versos se aprecia la reiteración del mismo lexema hasta en seis ocasiones, en las que podemos leer términos como el del propio sustantivo de “juego” (v. 6), distintas formulaciones verbales como “juegue” (v. 5), “jugar” (v. 8) o “jugárselo” (v. 24), “jugáis” (v. 30), “se juega” (v. 39). A este polí

ptoton ha de añadirse el que conforman las variantes morfológicas del verbo “perder” (vv. 15, 18, 25, 29, 31, 37), además del empleo de otros vocablos del mismo campo semántico del juego, como “ganar” (v. 18). Tanto abunda el término en el poema como la práctica del juego en la que José Deleito y Piñuela califica como “relajadísima España de Felipe IV [que] padecía la lacra del juego en desmedidas proporciones”.⁴⁶⁶

El abuso del juego se convirtió en un problema generalizado que dio lugar a no pocas manifestaciones de carácter literario. Hay que tener en cuenta que la dedicación a los naipes en esa época de crisis llevó a muchas familias a la quiebra, como denuncian algunos títulos a la manera de una de las novelas que forman parte de las mencionadas *Navidades de Madrid y noches entretenidas* de Mariana de Carvajal, *La industria vence desdenes*, uno de los “retratos fieles de la situación socioeconómica española del siglo XVII”, en palabras de Robin Ann Rice.⁴⁶⁷

La crítica contra el juego en los versos de José Navarro se personaliza en los sujetos que toman parte del mismo, y se enumeran

⁴⁶⁶ José Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 192-193.

⁴⁶⁷ Robin Ann Rice, “El materialismo en *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra: Clase social y otras obsesiones”, en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaústre (eds.), Santiago de Compostela, Universidad, 2010, p. 836. De las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* de Mariana de Carvajal, seguimos la edición citada, pp. 135-166.

también sinónimos del oficio de quien se responsabiliza del funcionamiento de tales menesteres: los “gariteros” (v. 16), “tablajeros” (v. 17), “águilas” (v. 21) o “tahúres” (v. 1). Esta última denominación se atribuye a un personaje del que decía Gracián, en su *Agudeza y Arte de ingenio*, que, con dos veces que se repitiera su nombre, quedaban definidas sus artes, puesto que el *tahúr hurta*, como escribiera el jesuita, que también se despachó a gusto de la baraja como artilugio, tanto en la segunda como en la tercera parte de *El Criticón*.⁴⁶⁸

Estos sujetos no parecen tan mal vistos como a los ojos del jesuita, puesto que, según apunta Etienvre, el tahúr se definía más que por sus acciones, por el modo de ejecutarlas, es decir, por ser “vicioso en jugar”. En ello insistía José Deleito y Piñuela, al afirmar que “el *tahúr* no era en el léxico de entonces el jugador de malas artes, sino el jugador habitual y empedernido”. Poco puede añadirse del *garitero*, que también da pie al políptoton (*garito-garitero*) y la dilogía (*rascar*): “Sanguijuela es el garito / de sangre amarilla y blanca, / y cuando el perder os pica / los gariteros os rasan” (vv. 13-16). Alude al término de origen francés *garita* o *garito*, que se refiere a la también mencionada “casa del tablajero” (v. 17). Y las águilas, con su especial visión y su pico, fueron imagen, asimismo, del jugador sagaz.⁴⁶⁹

Se censura también en el poema de José Navarro el instrumento básico que se emplea en este juego: las “barajas” (v. 4), que aluden también a algo que se entrega por su poco valor o a un libro, con el que

⁴⁶⁸ Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio*, ed. cit., discurso XXXII, pp. 593-594; *El Criticón*, ed. cit., parte II, crisis primera, p. 1035 y crisis octava, p. 1175; y parte III, crisis octava, p. 1419.

⁴⁶⁹ Jean-Pierre Etienvre, *Figures du jeu. Etudes léxico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987, pp. 250 ss., y, sobre *águila*, p. 288; José Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, *op. cit.*, p. 198.

suele compararse. En este caso se refiere también a los versos, entregados con la falsa modestia del poeta, cuya pluma define como carente de severidad: “Para reñir los tahúres / a mi pluma he dado alas, / y no se enojen, pues todos / son amigos de barajas” (vv. 1-4). Por otra, los “naipes” (v. 5), convertidos metonímicamente en sinónimo del término anterior. El recreo con naipes tuvo gran importancia en el Siglo de Oro, a pesar de quedar fuera, por ejemplo, de las materias tratadas con detalle en los *Días geniales o lúdicos* de Rodrigo Caro, por no ser antiguo, como explica su editor, Jean-Pierre Etienvre. Sí sabemos por otros títulos que sólo los dados estaban peor vistos que los naipes, tal y como Lope de Vega deja escrito en *El testigo contra sí*, aunque las autoridades no perdían su baza al cobrar los impuestos pertinentes y el alquiler de los lugares no clandestinos donde se jugaba.⁴⁷⁰

La terminología de la época es aprovechada para desarrollar dilogías, que son tan del gusto de José Navarro. Por ejemplo, como hicieran Quevedo, Salas Barbadillo y Agustín Moreto (muy cercano, recordemos, a nuestro poeta), pero también Pedro Francisco Lanini en su “Baile del juego del hombre”, incluido en la *Flor de entremeses, bayles y loas* publicada en Zaragoza (Diego Dormer, 1676), se alude a la *flor*. Esta es recogida por Etienvre en su *Figures du jeu* como designación de todo tipo de *tricherie*, de trampa o engaño en el juego, siguiendo a Covarrubias o Correas, entre otros. Así se entiende que, por medio de ellas, los jugadores inexpertos pierden la partida y, como consecuencia,

⁴⁷⁰ Pedro Herrera Puga, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro. Aspectos de la vida sevillana en los siglos XVI y XVII*, José Cepeda (pról.), Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1971, pp. 121 ss.; Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdicos*, Jean-Pierre Etienvre (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1978, vol. I, pp. LXXIX, 191 y 198; *ibidem* la referencia de Lope (*El testigo contra sí*, acto IV, 9), p. 198, nota. Sobre el sentido de la *baraja*, Etienvre, *Figures du jeu*, *op. cit.*, pp. 123 ss.

su dinero, o el *pelo*, que es equivalente a la riqueza. Se trata de una metáfora que ya aparece en otros momentos burlescos de las *Poesías varias* (vid. *supra*): “Los inocentes marchitos / perdidos con flores varias, / quedándose sin un pelo, / nos dicen que no son ranas” (vv. 25-28). Precisamente en 1654, año de publicación de las *Poesías varias*, ve la luz *Antíoco y Seleuco*, de Moreto, donde puede leerse: “porque tú el fullero has sido / que le has ganado con flores”.⁴⁷¹

Otras formas de aludir a la pérdida del dinero remiten también a la fraseología popular, como “os quedáis sin una blanca” (v. 34) o “perder vuestras haciendas” (v. 37). Los modelos italianos y catalanes de las barajas de la época reemplazan además la imagen del palo de los oros por soles y flores, que designan, a su vez, sendas monedas del momento, una polisemia que bien puede esconderse tras el empleo de dichos términos en el poema (v. 26). Por esta razón, los versos “las águilas más astutas / miran el sol cara a cara / por si hay alguno que quiera / jugárselo antes que salga” (v. 22), además de aludir a la imagen del astro rey y del único ave capaz de mirarlo de frente, el águila (que, como decimos, es otra designación del jugador), apelan a una de las cartas más valiosas de la baraja: el orón. Aunque José Navarro no recurra aquí a otro palo como las picas, de habitual aprovechamiento por su disemia sexual o erótica, el léxico del juego de los naipes presenta no pocas posibilidades. Nuestro poeta se sirve de la ambivalencia del mismo término *juego*, que lo es de cartas, pero también de amores, demostrando su predilección por este último. Al mismo tiempo, los *tantos* o puntos de la baraja se toman como metáfora de las *tantas* mujeres con las que prefiere divertirse: “¡Que haya

⁴⁷¹ Jean-Pierre Etienvre, *Figures du jeu*, op. cit., p. 182; Agustín Moreto *apud* Etienvre, ibídem, pp. 191, 193. Él mismo estudia dilogías de ambiente naipesco en *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI a XVIII*, London, Tamesis Books, 1990, p. 144.

quien juegue a los naipes / habiendo juego de damas, / pues es mejor que con tantos / jugar un hombre con tantas!” (vv. 5-8).⁴⁷²

Al igual que en otros poemas burlescos, en el texto titulado “Sátira” se alude con una metáfora animal muy frecuente en la época, como es la equiparación de la *sanguijuela* con la persona hábil en los negocios, según ha desentrañado, por ejemplo, Lía Schwartz: “Sanguijuela es el garito” (v. 13). Esa capacidad de “chupar”, recordemos, también se aplica, en general, a las mujeres, como estudiamos al tratar los términos del amor, y a veces se ha llamado la atención sobre sus connotaciones eróticas, discutidas en ejemplos singulares por parte de Francisco Rico. A su vez, a estos gariteros se les asocia con una “maldita plaga” (v. 10), una abundancia de ciertos animales que resulta nociva y que responde a una imagen empleada también por Quevedo.⁴⁷³

Todos los mencionados son recursos que aparecen a lo largo de las *Poesías varias* de sesgo humorístico, y no parece que la moralidad predomine en este poema por encima de los otros. Muy al contrario, bien podrían haberse ejemplificado casos similares conjuntamente, como revela una mirada sintética de lo dicho hasta ahora.

⁴⁷² Agustín de la Granja recoge estas y otras metáforas en “Fondo satírico y trasfondo erótico en la poesía del Siglo de Oro (A propósito del soneto «No sois, aunque en edad de cuatro sietes»)”, en *Estudios sobre Góngora*, Ysla Campbell (ed.), Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1996, p. 104.

⁴⁷³ Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, op. cit., pp. 48-50, 52-53; Francisco Rico, “Polvos y pajas”, *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Soberano*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 321-322.

Conclusiones

Como dijera Vossler, “entre los pueblos neo-latinos, el español pasa con buena razón por el más dotado de humorismo, y su Siglo de Oro fue sin duda el momento culminante de su brío y donaire”. Ya en el siglo XVII, Ambrosio de Salazar escribió en su *Espejo general de la gramática en diálogos* que “para dar malos encuentros en materia de mofa son los españoles únicos más que ninguna nación” y, en palabras de Castiglione, están particularmente dotados para los motes y las agudezas, algo que escribió también Pontano.⁴⁷⁴

Lo cierto es que nuestra lengua concede a esta clase de licencias humorísticas una infinidad de nombres, como reflejó otro aragonés, Sender, unos siglos más tarde, aludiendo en su *Nocturno de los 14* a las *chufas, guasas, chanzas, burlas, jácaras, chacotas, zumba, mofa, donaire, solfa, befa, rechifla, ironía, chuleo, comicidad, sátira, sarcasmo, chiste, camelo, chungo, chacota, cuchufleta, chirigota, chuscada, mojjanga, morisquetas, bufonerías, jaraneos chulescos*. Quizá semejante repertorio léxico sólo pueda responder a tal creencia. En cualquier caso, es complicado justificar objetivamente no sólo las razones de ser de estas manifestaciones, sino también su valor cualitativo y sus diferencias. Vossler concluye que, en el contexto español, “nacieron temperamentos mordaces, jocosos y satíricos que, por no encontrar objetos dignos, gastaron su talento en toda suerte de

⁴⁷⁴ Las palabras de Vossler pertenecen al capítulo “Los motivos satíricos” de su *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, *op. cit.*, p. 116. Las de Ambrosio de Salazar están extraídas del *Espejo general de la gramática en diálogos, para saber la natural y perfecta pronunciación de la lengua castellana*, Rouen, Adrian Ouyn, 1623, p. 487. Sobre Castiglione, Margherita Morreale, *Castiglione y Boscán*, *op. cit.*, pp. 203 y 224.

ociosidades, ironías, autoironías, invectivas, agudezas e ingeniosidades formalísticas”, una dedicación respecto a la que nuestro autor se muestra ciertamente procaz.⁴⁷⁵

La risa es uno de los ingredientes fundamentales en la escritura de José Navarro. El humor está salpicando muchas de sus *Poesías varias*, en las que la comicidad y el propósito fundamentalmente burlesco justifican el estudio unitario de estos poemas. En ellos, además de un tono uniforme, en buena medida carente de sentencias moralizadoras, abundan las voces coloquiales y los chistes lexicalizados que encontramos en muchos otros poetas del momento, tal y como hemos tratado de ejemplificar en estas páginas.

El análisis que, con mayor profundidad, hemos dedicado al poema que José Navarro titula “Sátira” no hace sino corroborar nuestras tesis iniciales a propósito del epígrafe de este capítulo. En la escritura de nuestro poeta, lo que predomina es la burla y la chocarrería, el mero chiste, por lo que coincidimos así con las tesis de Antonio Pérez, Samuel Fasquel, Aurora Egido o Luis Beltrán Almería, entre otros, a propósito de la degeneración de sátira humanística como género, de aquella que practicara con tino Bartolomé Leonardo de Argensola en sus diálogos, y definiera en su *Discurso sobre la sátira* dedicado al Conde de Lemos. Los últimos coletazos de la sátira se vislumbran únicamente en las menipeas, que sí constituirían un género literario propiamente dicho, y que aparecen esporádicamente a esas alturas del siglo XVII, mientras que

⁴⁷⁵ Ramón J. Sender, *Nocturno de los 14*, Barcelona, Destino, 1983, p. 136; Vossler, “Los motivos satíricos”, art. cit., p. 124. Este ramillete de prácticas humorísticas, así como las palabras de Vossler y Salzar, fueron recordados para abrir la ya mencionada tesis doctoral de Monique Joly, que compendia un vocabulario de la burla, sin olvidar las dificultades que conllevan los intentos de traducción al francés, por ejemplo, de muchos de estos términos.

obras como estas *Poesías varias* inclinan la balanza hacia la consideración de lo satírico como tema, como actitud ante la vida, según a definición de Hodgart.⁴⁷⁶

A la luz de los textos tratados, podemos argüir que se trata más bien de la narración de episodios jocosos en la que se incluyen elementos procedentes de la tradición satírica, pero que no terminan de constituirse según las características más extendidas de lo que se conoce como tal género bajo las convenciones del Renacimiento. El análisis de este tipo de poemas procedentes de la pluma de José Navarro se ajusta perfectamente a las conclusiones defendidas por Antonio Pérez Lasheras en sus sucesivos trabajos sobre esta cuestión: “los motivos y los temas de la literatura *burlesca* surgen, en cierta medida, de la sátira, pero debilitando su concepción moral y relajando la fuerza de su ataque”. La agudeza impera sobre las implicaciones históricas, pero no todo es ingenio o herencia literaria, sino que, a la luz de los casos presentados, se adivina la frecuente inversión risible de asuntos que obsesionaban a la sociedad de la época, como afirmara Aurora Egido a propósito de las burlas sobre el linaje y la honra.⁴⁷⁷

Predomina la parodia de la literatura amorosa, que se acompañan de los ataques misóginos, la burla de los matrimonios por interés o los excesos que se cometen por el cuidado del aspecto físico. En todos esos

⁴⁷⁶ A las referencias citadas, añadimos el estudio de Luis Beltrán Almería, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002, pp. 256-271 y “El rector de Villahermosa, Bartolomé Leonardo de Argensola, al conde de Lemos [Discurso sobre la sátira]”, en sus *Sátiras Menipeas*, Lía Schwartz e Isabel Pérez Cuenca (eds.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 3-10.

⁴⁷⁷ Antonio Pérez Lasheras, *Fustigat mores*, *op. cit.*, p. 182; “Linajes de burlas en el Siglo de Oro”, *Studia Aurea I. Actas del III Congreso de la AISO*, Ignacio Arellano (ed.), Pamplona, GRISO / Toulouse, LEMSO, 1996, pp. 40, 42-43. *Vid.* Asimismo Close, *op. cit.*, pp. 26-27.

ámbitos remite a una tradición y a unos motivos asentados, mientras que la innovación escasea, por no decir que es nula: la animalización del ser humano, los juegos de palabras y la dilogía, el uso del latín macarrónico, los tópicos ridiculizadores que provienen de la toponimia, la sátira de oficios y el elogio de la enfermedad y sus curas son algunos de los recursos que emplea el autor de estas *Poesías varias*, de los que hemos dado cuenta a lo largo del capítulo que ahora cerramos.

Una vez más, nuestro poeta se enmarca en una serie de corrientes generales, y poco podemos hacerlo destacar entre sus congéneres, de no ser, por ejemplo, debido al empleo de esas mencionadas metáforas comerciales o por su obsesión por la enfermedad y la autocrítica, que desarrollamos también en el capítulo dedicado a la poesía descriptiva. Su conocimiento de la tradición se vislumbra en las metáforas que emplea, las figuras que ridiculiza o los adjetivos de los que hecha mano, y apenas da cabida a la originalidad, de compleja consecución. La poesía de José Navarro forma parte de un contexto cuya *varietas* e imitación compuesta se refleja en la literatura, ya sea de orden serio o de intenciones puramente humorísticas. Mejor lo escribiera Góngora en estos conocidos versos que nacieron de su ingenio, con los que Antonio Pérez Lasheras diera título a uno de los estudios que hemos seguido de cerca:

Pero ¿quién me mete
en cosas de seso,
y en hablar de veras
en aquestos tiempos,
donde el que más trata
de burlas y juegos,

ese es quien se viste
más a lo moderno?⁴⁷⁸

Apenas si aparecen temas de crítica literaria y menciones específicas sobre la lengua poética, que solamente se sugieren en sus vejámenes. Tampoco hay sátira política, quizá por su posterior vinculación con la corte, puesto que, aunque no sabemos si estaba ya en ello, seguramente lo pretendiera, dada la dedicatoria que antecede su obra. Esta justificaría su posible relación con el duque de Híjar, que se sumaría así a la que lo vincula con el conde de Lemos y su cenáculo de bardos. Con ellos comparte José Navarro su particular donaire satírico, que no práctica de la sátira, y la pasión por las “golosinas de la sal”, como se dijera en el *Parnaso español* de Quevedo. Su levedad en la crítica se atenúa con la abundancia de chistes tópicos gracias al hálito de la musa jocosa, cuya caracterización rescatara González de Salas de los versos de Ovidio en su *Remedia amoris*, trayéndolos a la actualidad para todos estos poetas: *Si Mea materiae respondet Musa iocosae / Vincimus et falsi criminis acta rea est.*⁴⁷⁹

Carente también de malas intenciones, poco preocupado por enderezar la torcida senda de los jugadores de naipes o de los galanes de monjas, el autor de las *Poesías varias* pone el acento en el logro de la risa, lejos ya de la docencia perseguida por los antiguos, e incluyéndose entre aquellos que caen en las redes del pecado, del vicio y de la vida licenciosa, que, finalmente, defiende y elogia. A través de su poesía

⁴⁷⁸ Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 55, vv. 41-48.

⁴⁷⁹ Ovidio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, ed. cit., pp. 377-378.

burlesca, colmada según los médicos antiguos de virtudes medicinales, acaso pretendiera, simplemente, curar su melancolía.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ Aunque muchos son los tratados que abordan la cuestión, el médico francés Laurent Joubert desarrolló esta teoría de la risa en su *Traité du ris, contenant son essence, ses causes et ses merveilleux effets, curieusement recherchés, raisonnés et observés*, publicado en París en 1579 (consultamos la reproducción facsimilar *Traité du ris suivi d'un dialogue sur la cacographie française*, Genève, Slatkine Reprints, 1973).

4.3. Poesía religiosa

El análisis de un nuevo grupo de poemas de José Navarro a partir del criterio temático requiere la lógica acotación de los elementos que pueden considerarse dentro de dicho conjunto. Al decir de José Manuel Blecua, las *Poesías varias* podrían dividirse en dos grandes modalidades, que responden a aquellos textos de temática profana, y a los de carácter sacro, de los que ahora nos ocupamos. Dijo de ellos el estudioso que “representan la trayectoria de un conceptismo de poco valor, que produjo tantos frutos de verdadero mal gusto, aun entre poetas de cierta calidad”⁴⁸¹.

Es difícil determinar, en ocasiones, al estudiar este tipo de literatura, si se trata de *poesía devota*, *poesía piadosa*, *poesía circunstancial religiosa*, por citar algunas denominaciones, pero, en definitiva, todos estos tipos parecen tener cabida bajo el amplio marbete de *poesía religiosa*. Los grandes poetas del Siglo de Oro han dado pie al cuestionamiento de una definición que plantea, asimismo, abundantes problemas, puesto que la crítica a menudo se debate, incluso respecto a los mismos autores, entre un misticismo o ascetismo exacerbado, o bien un retorno sobre conceptos y motivos religiosos cuya expresión motiva al escritor en cuestión, desde un punto de vista meramente estético. El asunto se vuelve más complejo cuando se tiene en cuenta que, desde el siglo XVI, parece probado que en España se toman como equivalentes la poesía llamada “a lo divino” y aquella otra calificada de “divina”, es decir, no sólo los poemas que son producto de la transformación de un

⁴⁸¹ *La poesía aragonesa del Barroco*, José Manuel Blecua (ed.), *op. cit.*, p. 129.

objeto literario profano, sino aquellas composiciones concebidas como tales *a nativitate*.⁴⁸²

En la obra de José Navarro se aprecia, en cierto sentido, la convivencia de ambas, puesto que aparece una poesía nacida como religiosa que, sin embargo, se nutre de procedimientos asociados con lo profano. No obstante, no se consideran claros referentes del *contrafactum* propiamente dicho, en el sentido que lo estudió, entre otros, Bruce W. Wardropper. Se trataría más bien de lo que Dámaso Alonso denominó la “divinización de temas”, en una dicotomía por oposición a la “divinización de obras”. Tal es el caso de los tópicos amorosos, por ejemplo, elaborados sobre el substrato de la filografía neoplatónica que “propicia”, en palabras de Francisco Javier Sánchez Martínez, una “ambivalencia significativa esencial”. Pero también de muchas otras metáforas que, como veremos, llegan a calcarse de los poemas más diversos, incluidos, por supuesto, los de carácter burlesco. En ese sentido, hay quien aboga por el influjo bidireccional de la lírica sacra en la profana, apuntando, por ejemplo (como en el caso de Müller-Bochat), a la influencia de la literatura ascética sobre la poesía amorosa áurea.⁴⁸³

⁴⁸² Respecto a los problemas de la definición de *poesía religiosa*, Feliciano Delgado se preguntaba si “¿Es religiosa la poesía de Góngora?”, en *La poesía religiosa de Góngora*, Feliciano Delgado León, Manuel Gahete Jurado y Antonio Cruz Casado (coords.), Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2005, p. 19. En cuanto a la equivalencia de la *poesía divina* y la *poesía a lo divino*, Francisco Javier Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. Tomo I. Técnicas de divinización de textos líricos y otros fundamentos teóricos*, Murcia, F. J. Sánchez Martínez, 1995, pp. 32-33.

⁴⁸³ Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958; Dámaso Alonso, *Poesías española*, *op. cit.*, pp. 222-223; Francisco Javier Sánchez, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. Tomo III. De los orígenes a la divinización de la lírica de Garcilaso, con un estudio del centón poético “a lo divino” de Juan de Andosilla*, Murcia, F. J. Sánchez Martínez, 1996, p. 25; Eberhard Müller-Bochat, “Técnicas literarias y métodos de meditación en la poesía sagrada del Siglo de Oro”,

Si volvemos la vista sobre los tratados retóricos áureos, Luis Alfonso de Carballo firma una de las pocas preceptivas que atendió, a propósito de la lírica, al asunto de su transformación o vuelta a lo divino. En el *Cisne de Apolo*, sus apreciaciones derivan directamente del *Arte poética* de Horacio, que promulga la distinción en poesía de lo sagrado y lo profano, entre otros polos aparentemente opuestos. Más adelante, en la misma obra, aporta su testimonio acerca del menosprecio y la impugnación que reciben las parodias de carácter burlesco frente a la contrafactura de carácter sagrado, que él mismo recomienda. De ambas prácticas tenemos ejemplos en la obra de José Navarro, tanto de asuntos amorosos que se vuelven humorísticos, según se ha estudiado en el capítulo correspondiente, como, en el caso que nos concierne ahora, imágenes habitualmente relacionadas con la lírica del amor u otras, que pasan aquí a formularse como elogio devocional dedicado a un determinado santo. Quizá sea más exacto, como dijo Wardropper, tratar de una “interacción”, un enriquecimiento y “realce” mutuos.⁴⁸⁴

Por todas estas razones, el presente análisis requiere dejar a un lado prejuicios cualitativos porque, en el caso de nuestro poeta, el estilo de su escritura es equivalente, casi con independencia de los temas que desarrolle (cuya variedad queda legitimada, como se ha estudiado, ya desde el propio título). Al mismo tiempo, han de olvidarse los prejuicios cuantitativos, puesto que no son pocas las apariciones de lo religioso en

Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas, Carlos H. Magis (dir.), México, Colegio de México, 1970, pp. 611-617.

⁴⁸⁴ Bruce W. Wardropper, “La poesía religiosa del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 4 (1985), pp. 208-209; Francisco Javier Sánchez Martínez, *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. Tomo I. Técnicas de divinización de textos líricos y otros fundamentos teóricos*, op. cit., pp. 18 y 27; Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, ed. cit., vol. II, p. 173. Compárese, sin embargo, su definición de *contrahacer* con la de Alonso López Pinciano, que, en su *Philosophia Antigua Poética*, lo restringe a la parodia burlesca (ed. cit., vol. I, p. 289).

sus *Poesías varias*, y no exclusivamente en aquellas cuyo título así parece indicarlo, sino también de manera puntual, diseminadas a lo largo de la obra. No obstante, ha de ponerse de relieve que este grupo de poemas ocupa, sin duda, una parte importantísima de la producción del poeta.⁴⁸⁵

La poesía religiosa de José Navarro suele tener un carácter ocasional, no sólo de justas o certámenes, como el del último testimonio que nos consta de su escritura, con motivo de la canonización de San Juan de Dios (Madrid, Bernardo de Villa Diego, 1692), sino también de otras celebraciones devotas cuya huella trataremos de rastrear. Se refiere a diferentes asuntos de índole religiosa, como el Corpus, que hemos estudiado en el capítulo dedicado a la poesía descriptiva, a celebraciones puntuales del sacro epitalamio, o a la celebración del santoral, como ejemplifica claramente la loa que escribió para cierta comedia representada con motivo de unas fiestas en honor de san Juan Bautista (LXXVII), y de la que nos ocuparemos también en otro capítulo. Aunque de todo ello hay manifestaciones en las *Poesías varias*, en momentos posteriores a su publicación, José Navarro siguió escribiendo en una línea

⁴⁸⁵ Nos ocuparemos, sobre todo, de los siguientes poemas: “A san Pedro” (XXII); “A san Pablo” (XXIII); “A la Magdalena” (XXIV); “A Santiago, patrón de España” (XXV); “A san Blas” (XXVI); “A la imagen de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja” (XXVII); “Al nacimiento de nuestro Señor” (XXVIII); “A lo mismo” (XXIX); “A la profesión de una religiosa” (XXX); “A lo mismo” (XXXI); “A la profesión de una religiosa del Convento de Jerusalén” (XXXII); “A lo mismo” (XXXIII); “A lo mismo” (XXXIV); “A san Agustín” (XXXV); “A san Bartolomé” (XXXVI); “A santa Catalina de Sena” (XXXVII); “Al Santísimo Sacramento” (XXXVIII); “A san Juan Evangelista” (XXXIX); “A lo mismo” (XL); “A lo mismo” (XLI); “A los reyes” (XLII); “A lo mismo” (XLIII); “A san Antonio Abad” (LXIV); “Al velo de una religiosa de la Encarnación” (XLV); “A Nuestra Señora del Pilar” (XLVI); “A santa Catalina Mártir” (XLVII); “A san Andrés” (XLVIII); “A santa Lucía, en ocasión de haber cobrado por su intercesión la vista una niña” (XLIX); “A Nuestra Señora de los Remedios, en la octava que el Consejo de Aragón le dedicó en hacimiento de gracias por la restauración de Barcelona” (L); “Al martirio de san Juan Evangelista” (LX).

semejante. Así, conocemos un soneto suyo para los preliminares de las *Pruebas de la Inmaculada nobleza de María Santísima*, preparadas por Isidro de Angulo y Velasco (Valencia, Lorenzo Cabrera, 1655), o la “Canción” que se recoge en los *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja* (Madrid, Francisco Nieto, 1672). Todo ello se circunscribe en un contexto social mucho más amplio: el clima espiritual que se respiraba en el momento, con el influjo de la Contrarreforma como escenario de fondo, y, en concreto, en el ámbito de la imprenta española del XVII, en la que se aprecia un notable crecimiento de la aparición de libros de carácter religioso y, muy especialmente, de poesía.⁴⁸⁶

En lo que respecta a los textos directamente vinculados con la vida social y cultural zaragozana, son a todas luces evidentes sus paralelismos con otros vates del círculo aragonés, como trataremos de demostrar. En aquellos poemas que podrían catalogarse como “de circunstancia especial”, según diría Gracián en la *Agudeza*, es una fecha o evento concreto el que motiva la composición de un poema. Por otra parte, en cuanto al clima religioso de la época, se sirve de los mismos modelos que en otros ámbitos, y, muy especialmente, se aprecian los ecos de Góngora, Calderón o Lope. Lázaro Montero afirmó a propósito de este último, en una antología de *Poesía religiosa española*, que “es Lope, en fin, síntesis de todas las características de la poesía religiosa de los siglos de Oro”. Como él, José Navarro recorre los temas más recurrentes de ese tipo de escritura, a saber: el relato del Nacimiento de

⁴⁸⁶ Así lo da por supuesto Line Amselem-Szende al aproximarse a la labor de uno de los principales artífices de este tipo de antologías, “López de Úbeda devant ses lecteurs, ses censeurs et devant Dieu”, *La poésie religieuse et ses lecteurs aux XVIe et XVIIe siècles*, Alain Cullière et Anne Mantero (eds.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2005, pp. 139-140.

Cristo, la Pasión y toda escena martirológica, la devoción a la Virgen, que tanta importancia adquirió, especialmente en lo que respecta al dogma de la Inmaculada Concepción, y, con ella, resulta asimismo muy trascendente la exaltación eucarística (mencionada en el capítulo de la poesía descriptiva) y las alabanzas de lo santo y lo heroico, como recalcará Werner Weisbach desde una perspectiva multidisciplinar.⁴⁸⁷

Robert Jammes señalaba que, a pesar de que el motivo que genere el poema sea religioso, el contenido suele responder a otras intenciones que hacen que más que de poesía religiosa, pueda hablarse de literatura devocional. En ella prima lo anecdótico y una perspectiva superficial que, “a excepción de algunos casos privilegiados, como los de Fray Luis de León o San Juan de la Cruz, puede aplicarse a la enorme masa de poesía devota española del Siglo de Oro”. Se trata de meros ejercicios que suelen carecer de mayor implicación moral, que encuentran su máximo exponente en la literatura hagiográfica, es decir, la que narra vidas de santos, o emplea como pretexto algunos hechos asociados con las mismas.⁴⁸⁸

Ese es precisamente el caso de José Navarro, en cuya escritura no pesan tanto los conflictos espirituales del poeta cuanto anécdota o la narración, los procedimientos con los que se recrean los atributos y acciones más representativas de los santos mencionados. La santidad ha de entenderse en un sentido amplio, que abarca personajes de diversa índole, todos ellos con un denominador común, tal y como Covarrubias

⁴⁸⁷ *Poesía religiosa española (Antología)*, Lázaro Montero (ed.), Zaragoza, Editorial Ebro, 1969, p. 12; Werner Weisbach dedica a “Lo santo” todo el capítulo tercero de su libro *El Barroco: Arte de la Contrarreforma*, Enrique Lafuente Ferrari (ed. y trad.), Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

⁴⁸⁸ Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 205 y 197.

indicara en su definición de los santos, “hombres a quien Dios ha escogido para sí, principalmente la Santísima Virgen María, los apóstoles, los mártires, los confesores y vírgenes”, con una precisión: “tenidos y admitidos en la Iglesia Católica”. En palabras de Kenneth L. Woodward, “sea a través de leyendas y tradiciones populares, sea a través de sus propios escritos o de escritos acerca de ellos (la Biblia incluida), las vidas de los santos constituyen un medio importante – algunos teólogos dirían que el más importante– para transmitir el significado de la fe cristiana”.⁴⁸⁹

Las artes se acomodan para dar cobijo a los ideales implantados tras la Contrarreforma; entre ellos, cabe la veneración de las reliquias de los santos y, por supuesto, su propaganda. Esta acción es impulsada por eclesiásticos y escritores, con un papel destacado de la Orden de los Jesuitas, de lo cual es ejemplo preclaro *El Comulgatorio*, como han señalado Francis Cerdán y Aurora Egido, todo “un arsenal de conceptos sacros que se corresponden con la temática de la predicación de su tiempo y en los que Gracián ensaya diversos tipos de agudeza”, según esta última, que subraya la impronta graciana en la poesía aragonesa del momento.⁴⁹⁰ El influjo del belmontino y de su orden se deja notar con especial notoriedad en el Aragón de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII, algo en lo que ha insistido Jesús Criado Mainar. Él mismo subraya un aspecto muy interesante, aún por estudiar, como es el

⁴⁸⁹ Kenneth L. Woodward, *La fabricación de los santos*, Barcelona, Ediciones B, 1991, p. 19.

⁴⁹⁰ Además de la introducción de Aurora Egido a su edición facsímil de *El Comulgatorio* (Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución “Fernando el Católico”, 2003, pp. XIII y XVI), véase Francis Cerdán, “Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro. Introducción crítica y bibliográfica”, *Críticón*, 32 (1985), pp. 55-107 y “Oratoria sagrada y reescritura en el Siglo de Oro: el caso de la homilía”, *Críticón*, 79 (2000), pp. 87-105.

cambio de la iconografía, que presta “una mayor atención al discurso *doctrinal* en detrimento del meramente *devocional*”.⁴⁹¹ Para otros, centrados en el ámbito de la lírica (aunque, como se ve, no pueden marcarse fronteras tan nítidas en el influjo de los géneros), “el imaginario de la santidad reconoce en la celebración poética una de las más eficaces vías para su consolidación y extensión”, citando a Pedro Ruiz Pérez.⁴⁹²

En ese sentido, podemos decir que la poesía religiosa de José Navarro responde a un programa total de divulgación y que, con ella, contribuye a forjarse una cierta reputación que le convierta, tal vez, en objeto de solicitudes. Estas, dadas las características de la sociedad que le ha tocado vivir, le llevan necesariamente a escribir sobre los santos, según estudiara Robert Jammes a propósito de la escritura de Góngora. Como veremos, algunos de ellos se corresponden con una iconografía claramente zaragozana, mientras que, sin embargo, otros, la mayoría, no parecen circunscribirse únicamente al perímetro aragonés.⁴⁹³

Es frecuente la proliferación de composiciones destinadas a celebrar las vidas de santos en todo tipo de ámbitos públicos, que a menudo adoptan un molde específico asociado con una canción de la que nos es más complicado dar cuenta. Varios son los casos aragoneses, estudiados por Antonio Pérez Lasheras, como el de Vicente Sánchez o José Tafalla y Negrete, en los que se percibe la influencia gongorina a la

⁴⁹¹ Jesús Criado Mainar, “El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Claves metodológicas para una primera aproximación al problema”, en *Discurso religioso y Contrarreforma*, Eliseo Serrano, Antonio Luis Cortés y José Luis Betrán (coords.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 273-327 (la cita es de la p. 321).

⁴⁹² Pedro Ruiz Pérez, “Poesía de santos, santos de poesía: Espinosa e Ignacio de Loyola”, en *Prácticas hagiográficas en la España medieval y del Siglo de Oro*, Amaia Arizaleta, Françoise Cazal, Luis González Fernández, Monique Güell y Teresa Rodríguez (eds.), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2007, vol. II, p. 502.

⁴⁹³ Robert Jammes, *op. cit.*, p. 245.

hora de poner letra a celebraciones paralitúrgicas y eventos de diversa índole, “bien sean reglados –Corpus, Navidad, Semana Santa, etc.– o extraordinarios –beatificaciones, santificaciones, entradas en conventos, etc.–”. La oralidad está muy presente en esa clase de obras, y, en la poesía de José Navarro, se deja notar mediante la aparición de verbos de carácter apelativo: “Oigan, que la vida cuento”, comienza su romance “A santa Catalina de Sena” (XXXVII, v. 1). Sobre este tipo de residuos orales desde la centuria precedente trabajó María José Vega, quien apuntó que

aunque la disciplina humanista y la enseñanza de los instrumentos del estilo está inmersa en la escritura, pervive una concepción que piensa el texto en términos declamatorios y una terminología propia de la enunciación pública efectiva.⁴⁹⁴

Por lo general, se prefieren los metros tradicionales, y se ha atestiguado la predilección del villancico para la composición de letras empleadas en la liturgia, sin olvidar la polisemia que caracteriza al término.⁴⁹⁵ Este, no obstante, no figura impreso ni una sola vez en el libro de nuestro vate, mientras que sí se recurre a otros moldes comunes en este *subgénero*, especialmente a una “forma binaria tradicional heredada del siglo anterior y constituida de una cabeza [...] y de coplas”, como sintetizara Alain Bègue: romances (XXIX; XXXIII; XXXVIII;

⁴⁹⁴ María José Vega Ramos, *El secreto artificio. Quilias sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Universidad de Extremadura, 1993, p. 12.

⁴⁹⁵ Véanse los capítulos “Spanish and English Literature Religious Poetry of the Seventeenth Century” de Edgard Meyron Wilson, en *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries: Studies in Discretion, Illusion and Mutability*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 241-242 y “Góngora y su influencia en los villancicos cantados: el caso aragonés”, de Antonio Pérez Lasheras, en *Piedras preciosas, op. cit.*, pp. 177-207 (la cita es de las pp. 179-180).

XLIX) o endechas (XXXIV) con estribillo, de número variable de versos, dedicados, por ejemplo, a la profesión de una religiosa (XXXIII) o “Al nacimiento de nuestro Señor” (XXIX).⁴⁹⁶ Como en varias ocasiones ha señalado María Cruz García de Enterría, estos poemas están relacionados con una literatura de cordel que recoge las vidas de los santos, “relatos que se difundirán entre el pueblo apoyándose en el ritmo machacón del romance o la quintilla”.⁴⁹⁷

En ese sentido, es notable, en efecto, la predilección por parte de José Navarro de ambas formas poéticas, que tienen en común el verso octosílabo. La preponderancia del romance, que se emplea en casi la mitad de los textos que nos ocupan, es una nota característica de la poesía popular del mundo hispánico y, en especial, para la lírica popular sacra, que parece recurrir a dicha estrofa, sobre todo, en nuestra península. No olvidemos la naturalización del octosílabo y la difusión de ese esquema de escritura gracias al romancero general y las grandes colecciones antiguas, en las que, no obstante, como recordaba Menéndez Pelayo, se nota una gran carencia del asunto religioso.⁴⁹⁸ Como se ha anunciado, el

⁴⁹⁶ Alain Bègue, “La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro”, *Criticón*, 83 (2001), p. 134.

⁴⁹⁷ María Cruz García de Enterría, “Hagiografía popular y comedias de santos”, *La comedia de magia y de santos*, F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), Madrid, Ediciones Júcar, 1992, p. 73. En general, sobre la métrica, remitimos al capítulo sobre la materia y la forma.

⁴⁹⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos. Vol. 9 (Parte 2.ª: Los romances viejos)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945, p. 160. No se corresponde tal carencia de los romanceros con la abundancia de los mismos en otra serie de obras, como puede verse en el *Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, Justo de Sacha (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1915. Estudia los cantos a lo divino junto al molde octosílabo, su difusión popular y la transmisión de letrillas españolas hacia territorio americano Mariano Traperó, en *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2011, pp. 44-58, especialmente, en lo que respecta a la métrica.

romance suele acompañarse de un estribillo o letrilla: además del citado “Al nacimiento de nuestro Señor” (XXIX), así consta en los dedicados a la profesión de una religiosa (XXXII), “Al santísimo Sacramento” (XXXVIII) y “A santa Lucía” (XLIX). En este último, precisamente, se emplea el término *letrilla* en una de sus acepciones más frecuentes, recogida en el *DRAE*, que es la de composición poética a la que suele ponerse música.

Llamativo es también el uso de la quintilla denominada “de ciego” por parte de José Navarro, falsamente llamada “quintilla doble”, puesto que se trata de estrofas autónomas e independientes, que adoptan su nombre siguiendo una convención, según ha estudiado Nieves Baranda.⁴⁹⁹ Resulta más significativa aún la coincidencia con otros poetas cercanos que, con ese pretexto, incluyen la burla en composiciones de estilo tan elevado como debieran ser las de asunto hagiográfico. Paradigma de ello son José Tafalla y Negrete o Jerónimo de Cáncer y Velasco. En palabras de Inmaculada Osuna, “parece concretarse en las quintillas de ciego sobre santos de Cáncer y Velasco una idea de (sub)género en torno a la parodia con fines burlescos de las vidas y milagros cantadas por los ciegos”, un código humorístico.⁵⁰⁰

Junto con la alusión de las *quintillas de ciego*, estos textos suelen acompañarse de la mención de verbos de percepción por los ojos, como “vi”, según hace José Navarro. También gusta de dicho código Alberto Díez y Foncalda, como puede documentarse en unas quintillas de ciego

⁴⁹⁹ Nieves Baranda, “Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego”, *Castilla*, 11 (1986), p. 10.

⁵⁰⁰ Inmaculada Osuna, “Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII”, en *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Julián Olivares (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 350-351.

“A la Virgen que se trajo de Zaragoza la Vieja a San Miguel de los Navarros”, en la primera de las cuales puede leerse: “porque los ciegos comemos / de una y otra rogativa”. Pero, del mismo modo, aún será mayor el efectismo cuando haga uso de la chanza en otras quintillas “Al Santísimo Sacramento, en la Octava del Corpus”, que bien recuerdan a las estudiadas en nuestro capítulo de la poesía descriptiva: “por si hay comida poca / yo pienso abrir tanta boca, / ya que no puedo tanto ojo”.⁵⁰¹

En su *Ramillote poético*, se recogen, entre otras, unas quintillas de ciego que José Tafalla y Negrete dedicó “A la traslación de nuestra señora del Populo, a la Capilla nueva, que se fabricó en la Iglesia de San Pablo de Zaragoza”, en las que se lee, precisamente:

Yo aunque ciego, pienso hacer
hoy una, y otra quintilla,
que ciego no importa ser,
pues dicen que su capilla
está, que no hay más que ver.

Por su parte, Jerónimo de Cáncer y Velasco, también escribió sobre el tema del “nacimiento” de Cristo, bajo el molde estrófico de las aludidas quintillas, en un tono algo menos humorístico que el que se deja notar en algunos poemas dedicados a otros santos. En las *Poesías varias* de José Navarro tenemos juegos paradójicos de ese cariz, como este, referido a san Juan Evangelista:

Aunque el ciego soy de antaño,
con versos sanos o cojos,
agora excuso este engaño

⁵⁰¹ Alberto Díez y Foncalda, *op. cit.*, pp. 20 y 223-224.

que cantan muchos este año
y me hacen abrir los ojos. (XL, vv. 1-5)⁵⁰²

La quintilla es, sin duda, la estrofa más recurrente a la hora de contar la vida de los santos. Su uso para componer cantos sagrados, y no sólo con la figura del ciego mediante, nos recuerda que una característica substancial de las *Poesías varias*, más allá de los textos que se sirven de tal molde métrico, es su musicalidad. Bien conocida es la difusión de ciertos poemas de esta naturaleza mediante pliegos sueltos que se repartían entre los fieles para ser cantados, como atestiguan las anotaciones de ciertas páginas de la *Lira poética* de Vicente Sánchez. En ellas quedó registrado, en palabras de Jesús Duce, que “el licenciado escribió también abundantes villancicos que llegaron a cantarse en el Pilar en la festividad de los Reyes Magos, entre 1665 y 1678”. Antonio Pérez Lasheras hace extensible tal práctica a otros tantos poetas del momento, y señaló que “autores como Bartolomé Leonardo de Argensola, Jerónimo de San José, el padre Villar, Juan de Moncayo, el licenciado Matías Pradas, José Navarro, Jerónimo de Cáncer o José Tafalla y Negrete compusieron villancicos con estructura cantable”.⁵⁰³

Frente a casos claros de los que se conservan incluso partituras, no se ha podido certificar que los versos de José Navarro fuera impresos y cantados con motivo de alguna celebración religiosa, si bien parece más que probable. De todos modos, es evidente la vinculación de la poesía con la música desde su mismo origen, una trayectoria difícil de sintetizar, y, además, es indudable que cierta terminología de las *Poesías*

⁵⁰² José Tafalla, *Ramillete poético*, Zaragoza, Manuel Román, 1706, p. 217; Jerónimo de Cáncer y Velasco, *ed. cit.*, p. 148-152.

⁵⁰³ Vicente Sánchez, *ed. cit.*, vol. I, pp. XII-XIII; Antonio Pérez Lasheras, “Góngora y su influencia en los villancicos cantados: el caso aragonés”, en *Piedras preciosas*, *op. cit.*, p. 199.

varias remite muchas veces al léxico del ritmo y la armonía. Se percibe el carácter festivo y es habitual la inclusión de los oyentes en el acto de la canción, como en uno de los dos poemas que, parejo a los versos de Vicente Sánchez, nuestro poeta brinda también a los Reyes bajo la forma de la quintilla:

Vente conmigo, zagal,
el alma regocijando,
al placer de noche tal,
y los tres Reyes cantando
nos iremos al portal. (XLIII, vv. 1-5)

Otro ejemplo paradigmático es el estribillo que precede las quintillas “A la imagen de nuestra señora de Zaragoza la Vieja”: “Lo que tantos os piden, / Virgen, rezando, / esta vez os lo quiero / decir cantando” (XXVII). Sin dejar de lado el mencionado tópico de la ceguera, comienza también José Navarro sus quintillas a Santiago con esta estrofa:

Al patrón de España llego,
cantando en mis versos flojos
estas quintillas de ciego,
porque es un santo san Diego
que se me lleva los ojos. (XXV, vv. 1-5)

Frente a tamaños prodigios, cabe la canción (“De un evangelista canto / los maravillosos hechos”, XXXIX, vv. 1-2), un método no siempre eficaz, como sucedía en la poesía amorosa. Antes de culminar sus intentos (“ya de cantar desisto”, XXXII, v. 56), en la voz del poeta, inspirada por la fe y contagiada de las circunstancias, dicen obrarse

milagros que puedan despertar la admiración y la complicidad de los oyentes:

Para dar un parabién
hoy mi musa se alborozaba:
miren el milagro bien,
que canto en Jerusalén
y me oyen en Zaragoza. (XXXII, vv. 1-5)

Pero no sólo sucede, como se ha dicho, en el caso de las quintillas, sino que se deja notar también en las seguidillas, como en unas que dedica el poeta a la profesión de otra religiosa, en las que se expresa en los mismos términos que en el ejemplo anteriormente aducido: “A la novia dichosa / cantaré aprisa / parabienes, en traje / de seguidillas” (XXXI, vv. 1-4). Además, en otra estrofa similar como son los versos de pie quebrado, se nota idéntica tendencia; así puede verse que culmina un poema dedicado a San Pablo:

Mas mi voz, en conclusión,
en llegando tales casos,
más no canta,
que estos pies quebrados son,
y salen cojos los pasos
de garganta. (XXXIII, vv. 55-60)

Prueba de esa constante alusión al canto es su mención en otras estrofas de carácter tradicional, como en el romance “A Nuestra Señora del Pilar”: “Miren cómo alza las voces / la jacarilla sonora / y, por hablar de María, / oigan cómo se entona” (XLVI, vv. 1-4). O, también, en aquel otro a san Bartolomé: “Escuchen, que he de cantarles / las alabanzas de

un santo” (XXXVI, vv. 1-2), “estos cantos”, insiste más adelante (v. 16), que son, claro está, agasajos, puesto que remiten al modelo cristiano por excelencia, y lo hacen, por otra parte, con el respaldo narrativo de una larga tradición épica, tan admirada por el público. Se lograría así, según dijera Bruce W. Wardropper de las versiones a lo divino, “el estímulo de la devoción directa y afectiva en las almas simples para quienes el dogma [...] queda sin significación personal”.⁵⁰⁴

En palabras de Aurora Egido, “la hagiografía es, en buena parte, la plasmación del ejercicio de las obras de misericordia que el ejemplo de Cristo irradia a través de santos y santas que las ejercen individualmente”, con toda la cautela que conlleva el uso del término *ejemplo*, por su tradición y su amplitud significativa.⁵⁰⁵ O, lo que es lo mismo, recordando a Lázaro Montero en su citada antología: la poesía religiosa es la parte de la literatura que queda “más cerca del sermón”, y que “su función es instruir al pueblo en la doctrina cristiana, documentarle en la historia sagrada”.⁵⁰⁶

Cabría preguntarse ahora a propósito de la labor de documentación del propio poeta, cuáles son sus fuentes para acometer esa erudición. Lo cierto es que parece querer sugerir que ha recurrido a los testimonios escritos, puesto que, por ejemplo, en el poema que le dedica a san Pablo utiliza las palabras “se lee en su vida” (XXIII, v. 10), que quizá sea una mera fórmula estética, pero remite a un supuesto acto de información. Evidentemente, dado que buena parte de los personajes

⁵⁰⁴ Bruce W. Wardropper, *Historia de la poesía lírica a lo divino*, p. 172.

⁵⁰⁵ Aurora Egido, “Visajes de la pobreza en el Siglo de Oro”, en *De la mano de Artemia*, op. cit., p. 168. Sobre la problemática del concepto de *ejemplo* en el contexto barroco, José Aragüés Aldaz, “Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: el lugar del ejemplo histórico”, *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 81-99.

⁵⁰⁶ Lázaro Montero en *Poesía religiosa española (Antología)*, op. cit., p. 12.

mencionados proceden del Nuevo Testamento, es fundamental el contenido de la Biblia, aunque estos datos se imbrican con otras tradiciones más o menos apócrifas, muy extendidas desde el periodo medieval.⁵⁰⁷ Las dos fuentes fundamentales, según José Aragüés, en cuyas filiaciones es experto, serían los legendarios postridentinos genéricamente denominados *Flos sanctorum*, de entre cuyos autores destaca Villegas (1578), pero también la compilación posterior del jesuita Ribadeneyra (1599), que suele seguir de cerca al anterior. Suponen, por todas las razones ideológicas mencionadas, un cambio con respecto a lo que el mismo autor denomina *Flos Sanctorum Renacentista*, junto con *La leyenda dorada* de Santiago o Jacobo de la Vorágine que, sin embargo, sirve también de ejemplo.⁵⁰⁸

Suponemos que, además, consultaría otro tipo de libros religiosos, como los martirologios, que podían contener también refranes, consejos, emblemas o empresas, que de alguna manera asocian la imaginería pagana con la sacra. Evidentemente, la poesía sobre santos es inspiradora de sí misma, como también lo es la prosa, y no puede olvidarse que una larga nómina de estos personajes se ensalza como consecuencia de su “sustitución”, hasta cierto punto, de los héroes de la épica y la literatura,

⁵⁰⁷ Vid. Gregorio del Olmo Lete, “La Biblia en la literatura espiritual del Siglo de Oro”, en *La Biblia en la literatura española. II. El Siglo de Oro*, Gregorio del Olmo Lete (dir.), Rosa Navarro Durán (coord.), Madrid, Trotta, 2008, pp. 140-141 y Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 94. Seguimos la edición de la *Sagrada Biblia. Versión directa e las lenguas originales*, Eoloño Nácar Fuster y Alberto Colunga (eds. y trads.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.

⁵⁰⁸ José Aragüés, “El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico”, *Analecta Bollandiana: Revue critique d’hagiographie*, 118 (2000), pp. 329-386.

con cuyas aventuras están plenamente ligadas sus vidas en la época de Cervantes.⁵⁰⁹

La pretensión de resultar ameno se vislumbra en alguno de sus versos, donde apela a uno de los rasgos del que hiciera Gracián una máxima perenne: “No cansar. [...] Lo bueno, si breve, dos veces bueno; y aun lo malo, si poco, no tan malo. Más obran quintas essencias que fárragos”. Así parece traslucirse en las quintillas “Al nacimiento de Nuestro Señor”: “Si del caso la verdad / queréis que os refiera yo, / contaré con brevedad [...]” (XXVIII, vv. 1-5), pero, también, en otras dedicadas “A san Antonio Abad”: “De Antonio con brevedad / y su vida esclarecida / he de contar” (XLIV, vv. 1-3).⁵¹⁰

Hay, no obstante, una clara referencia a la *oficialidad* religiosa, como se desprende del poema dedicado a san Pedro, en el que, sin abandonar los juegos de palabras, aprovecha el carácter fundacional del santo para referir, al mismo tiempo, la naturaleza del mensaje, su base informativa: “con la Iglesia he de hablar / por saber en qué se funda” (XXII, vv. 4-5). En cualquier caso, no siempre es posible discernir las fuentes de las que proceden los versos de carácter religioso, como sucede en el caso de José Navarro. Su lírica no sólo parece servirse de los títulos citados, sino de infinidad de referencias que afloran en medio de un clima entusiasta, conservador y, al mismo tiempo, con afán controlador. Esa convergencia es una nota muy característica de ese tipo de poesía, como señalara Gemma Gorja López:

⁵⁰⁹ Véase Ángel Gómez Moreno, “La hagiografía, clave poética para la ficción literaria entre Medievo y Barroco”, *Edad de oro*, 23 (2004), pp. 249-277.

⁵¹⁰ Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 238, n° 105.

La recepción de la Biblia en la poesía de la Edad de Oro constituye un fenómeno de múltiples dimensiones que se resiste a ser enfocado desde una perspectiva reduccionista. Entre otros motivos, porque el caudal bíblico no sólo discurre por los cauces de la poesía religiosa –ciertamente prolífica en la época–, sino que alcanza a muchas otras manifestaciones –amorosa, laudatoria, circunstancial, política, épica, incluso humorística–.⁵¹¹

Los motivos bíblicos pueden adquirir un tono humorístico, al servirse del conocimiento de tales referencias por parte del auditorio. La Pasión de Cristo, por ejemplo, es un episodio al que Luis de Góngora alude con frecuencia en poemas de carácter no propiamente religioso. Lo mismo hace José Navarro en el romance titulado “Habiéndole pasado un coche por una pierna, cuenta su desgracia a la Academia”, donde menciona unos evocadores clavos: “Poco me dejó dudar /este suceso impensado, / pues conocí mi pasión / luego que sentí los clavos” (LIV, vv. 13-16). Pero la manipulación de los ingredientes religiosos no implica necesariamente la irreverencia, no se desvirtúa el mensaje ni se disminuye por ello el respeto con el que poeta se acerca a determinados santos, como se ha visto en relación con las quintillas de ciego, por paradójico que pueda parecernos hoy en día.

Ha de tenerse en cuenta que, según señalara Isabel Ruiz a propósito del estilo de un villancico de la época, este es “popular y cómico por convención”, y bien valen sus palabras para casi todo tipo de composición sacra, puesto que reciben genéricamente tal nombre con tal de ser cantadas, y porque designan, según Antonio Sánchez Romeralo, “una canción compuesta según determinada forma estrófica”, ya

⁵¹¹ Gemma Gorga López, “La Biblia en la poesía lírica y épica de la Edad de Oro”, *La Biblia en la literatura española. II. El Siglo de Oro*, Gregorio del Olmo Lete (dir.), Rosa Navarro Durán (coord.), Madrid, Trotta, 2008, p. 18.

aludida.⁵¹² En forma de romance, son comunes los villancicos en España, bien entrada la centuria, en los que el asunto religioso se combina con una jácara que, en forma de romance, mantiene un “tono humano” propio de los intereses deleitables y de convicción del público, atento a la escenificación o al canto de estos poemas.⁵¹³

Otro testimonio al respecto es el de Luis Guarner, quien, en su prólogo al *Romancero espiritual y Rimas sacras*, escribió que “la poesía religiosa de Lope es, en suma, la poesía religiosa del pueblo, del pueblo español de su tiempo, que cree en Dios y le reza en la lengua en que ríe y ama, en que sufre y llora”.⁵¹⁴ Independientemente de la fe, se trata de la misma lengua poética, una singularidad que dice mucho de la España del XVII, en cuyos teatros, por aquel entonces, monjes como Tirso componen versos en los que se recurre “a gestos atrevidos, a metáforas eróticas” y “al lenguaje soez”.⁵¹⁵

Siguiendo por los cauces de la iconografía religiosa, cabe destacar otra práctica tan habitual como la *religio amoris*, de alcance difícilmente reductible a lo bíblico. En la doctrina neoplatónica, tal y como lo expresó León Hebreo, se advierte que, si bien “no es lícito [...] hablar del amor

⁵¹² *Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: Siglo XVII*, Isabel Ruiz de Elvira Serra (coord.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, p. XII; Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico*, Madrid, Gredos, 1969, p. 42. Seguimos también la definición de Tess Knighton y Álvaro Torrente en introducción al volumen editado por ellos mismos, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, Aldershot / Burlington, Ashgate, 2007, pp. 1-14 y Paul R. Laird, *Towards a History of the Spanish Villancico*, Warren, Mich, Harmonie Park Press, 1997, pp. 17 ss.

⁵¹³ Véase al respecto Alain Bègue, “A Literary and Typological Study of the Late 17th-century villancico”, en *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, op. cit., pp. 277-278.

⁵¹⁴ Lope de Vega, *Romancero espiritual y Rimas sacras*, Luis Guarner (ed.), Madrid, Ediciones Castilla, 1949, p. 8.

⁵¹⁵ Isaac Benabu, “La Biblia en los corrales de comedias: Tirso y Calderón”, en *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2010, p. 52.

intrínseco de Dios, amante y amado, con la misma lengua y con los mismos labios con los que solemos hablar de los amores mundanos”, lo cierto es que “a nuestro espejo intelectual le basta con recibir y representar la inmensa esencia divina según la capacidad de su naturaleza intelectual”. Ese principio, por el cual la retórica del amor humano se convierte en la expresión más adecuada de los afectos de la fe, se observa en la asimilación o traducción del amor religioso, que tiene visos de místico en alguno de los santos que aparecen en las *Poesías varias* y, sobre todo, en el ámbito de las monjas, al que volveremos casi al final de este capítulo.⁵¹⁶

El vínculo de estas mujeres con Dios, su *Esposo*, al igual que sucede en el caso de alguna santa, se traduce a los términos de una relación profana, como Catalina de Sena, que “quiso casarse con Cristo” (XXXVII, v. 5). También santa Lucía recibe el sobrenombre de “la esposa de Cristo” (XLIX, v. 1). Se juega con la paradoja de que una joven pura “se case”, es decir, tome los hábitos de monja: “Señoras, la novicita, / que parecía una santa, / hoy que se le cumple el año / nos viene con que se casa” (XXX, vv. 1-4), reiterado, por ejemplo en el estribillo de uno de estos poemas para ser cantados (XXXIII).

Las citadas y otras expresiones amorosas similares adaptan el amor a los fines devotos, obviamente influidas por la poesía de San Juan de la Cruz o Santa Teresa. Recordemos que al amor galante, cuando era propiamente humano, como se ha visto, se le confería un carácter divino en las mismas coordenadas que se hace con las religiosas. Así, por ejemplo, de la dama más omnipresente, se decía:

⁵¹⁶ León Hebreo, *Diálogos de amor*, ed. cit., pp. 287-288.

Julia, deidad venerada
en las aras de mi amor,
en cuyo divino ardor,
en cuya llama sagrada,
muere y queda eternizada
la vida ya repetida [...]. (VI, vv. 1-6)

Uno de los aspectos más interesantes en torno a este asunto es que la traslación de los lazos sagrados hacia una perspectiva profana tiene también su sentido inverso. En cuanto a la relación de sometimiento para con Dios, parece natural el tratamiento nobiliario, especialmente regio, de Cristo (XXXVIII, v. 17; XLII, v. 17; XLIII, v. 53) y de la Virgen (L, vv. 22 y 31). Pero esa vuelta se produce no sólo hacia lo humano, sino también hacia lo mitológico. El poeta ofrece una explicación propia de tales teorías al recurrir a la comparación de la santidad con el Olimpo, describiendo las virtudes del santo bajo la alegoría parnasiana en la premiada “Canción” que escribió con motivo de la canonización de Francisco de Borja. “Monstruo mayor venció mejor Perseo, / Francisco santo [...]”, se lee en ella, entre otros versos que parecen recordar la inspiración que el “Panegírico del duque de Lerma”, sobrino del santo, debió de provocar en los poetas de ese tiempo.⁵¹⁷

La simbiosis de lo sacro y lo profano, que Gracián propugnara en la *Agudeza* con su concepto de *varietas* (“ni toda sacra, ni toda profana”, decía el jesuita), se manifiesta también en una particular fusión de las

⁵¹⁷ José Navarro, “Canción”, en Ambrosio de Fomperosa, *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja [...]*, Madrid, Francisco Nieto, 1672, ff. 116v-118v. Francisco de Borja fundó el Colegio de los jesuitas de Córdoba en 1533, ayudado por Antonio de Córdoba, hijo de los marqueses de Priego. Góngora, que tuvo relación con alguna de sus sedes entre 1570 y 1575, le dedicó unos versos que aluden también al santo, evocado entre los dioses del Olimpo: “Joven después, el nido ilustró mío, / redil ya numeroso del ganado / que el silvo oyó de su glorioso tío” (Luis de Góngora, *Obra completa*, ed. cit., vol. I, p. 480, vv. 49-51).

tradiciones judeocristiana y grecolatina, patente ya en Juan de la Cruz, Bocángel o Quevedo.⁵¹⁸ Como fray Jerónimo de San José, por ejemplo, José Navarro se sirve del ave Fénix para evocar el ascenso de la Virgen y los santos, y su singularidad respecto con todos estos recursos es, como se verá enseguida, prácticamente nula.⁵¹⁹

Aunque no hemos de olvidar, parafraseando a Guillermo del Olmo, “que se trata normalmente de obras de piedad, no de erudición histórica”, lo que se desprende de una serie de marcas metaliterarias es la seriedad con la que el poeta quiere demostrar que ha manejado sus fuentes, sean las que sean.⁵²⁰ Por ejemplo, acerca de san Blas, José Navarro comienza su poema anunciando que fue un santo peregrino, “y su historia singular / yo la tengo de contar / pan por pan, vino por vino” (XXVI, vv. 3-5), una expresión lexicalizada, por cierto, que procede del ámbito eucarístico. Esa intención de dar buena cuenta de los hechos conocidos, supuestamente con rigor, aunque con plena conciencia del carácter incompleto de este tipo de poemas, se acompaña de la oralidad que implica la transmisión a un auditorio:

De Antonio con brevedad
y su vida esclarecida
he de cantar; escuchad,
porque nunca he visto abad
que no tenga buena vida. (XLIV, vv. 1-4)

⁵¹⁸ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. cit., discurso LVIII, pp. 760-771.

⁵¹⁹ Sobre el Fénix, léase, por ejemplo, un soneto de fray Jerónimo de san José “A la Asunción de Nuestra Señora”, editado por José Manuel Blecua en su citada antología de *La poesía aragonesa del Barroco*, p. 102.

⁵²⁰ Gregorio del Olmo Lete, art. cit., p. 138.

Todo ello apela, además, a su conciencia descriptiva, evocando, como en otros textos, el tópico del *ut pictura poesis* horaciano. El léxico de la pintura, que metafóricamente se equipara al del lenguaje en tantos idiomas, a veces se manifiesta de forma tan explícita como en estos versos dedicados a la Magdalena: “De una divina mujer / las glorias pinto en bosquejo” (XXIV, vv. 1-2). Al igual que le sucedía al poeta cuando trataba de retratar a su enamorada, cuya belleza parecía indescriptible a los ojos de José Navarro, ocurre cuando de quien se habla es de la Virgen. Nuevamente la escritura se equipara a la técnica del pincel, puesto que ambas requieren la misma gracia o la destreza, la “muchacha sal”, como puede leerse en la última de las quintillas “A Nuestra Señora de los Remedios, en la octava que el Consejo de Aragón le dedicó en hacimiento de gracias por la restauración de Barcelona”, que versa como sigue:

Pero el temor me contrasta,
y así a pintallo no basta
con donaire mi caudal,
que es menester mucha sal
en donde tanto se gasta. (L, vv. 41-45)⁵²¹

El objetivo es, precisamente, despertar ese miedo, ese fervor religioso balbuciente que parece no caber en las palabras, aunque se refleje a través de ellas una terribilidad agravada. Tal y como era habitual por aquel entonces, y más en este tipo de poesía, para conmover al auditorio se recrean con preferencia los sentimientos extremos de la vida de los santos, su dolor físico y, en definitiva, su faceta más humana para

⁵²¹ Sobre el tópico del *ut pictura poesis* en las *Poesías varias* de José Navarro, remitimos a los capítulos de la poesía descriptiva y de la poesía amorosa.

fomentar la identificación y la imitación por parte de los fieles. Cioran abordaría este asunto en el siglo XX al afirmar que

No es el conocimiento lo que nos acerca a los santos, sino el despertar de las lágrimas que duermen en lo más profundo de nosotros mismos. Entonces únicamente, a través de ellas, tenemos acceso al conocimiento y comprendemos cómo se puede llegar a ser santo después de haber sido hombre.⁵²²

En el contexto de la Contrarreforma, la importancia que se otorga a los santos se acompaña de la exaltación de una serie de imágenes del arrepentimiento, como denotan, por ejemplo, las lágrimas de la Magdalena, tal y como se pone de manifiesto en un estudio reciente de Aurora González, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*. Su expresión se acoge a toda una retórica en parte descendiente del llanto de San Pedro, que refleja lágrimas penitentes, llevadas a la escritura de sor Juana como una metáfora de que el mayor dolor es el que se experimenta sin lágrimas, según apunta la estudiosa.⁵²³

Las arrepentidas lágrimas de Pedro constituyen, precisamente, uno de los motivos asociados con la iconografía del santo que mayor atención ha suscitado. Rodríguez de la Flor sitúa temporalmente tal fenómeno: “De modo particular, el motivo exacerbado del llanto de Pedro se convierte en núcleo vital de una catarata de textos, significativamente aparecidos en los comienzos del siglo XVII”, a los que acompañan otras manifestaciones artísticas, como evidencia la pintura de *Las lágrimas de san Pedro* de El Greco. Un romance

⁵²² Emil Michel Cioran, *De lágrimas y de santos*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 23.

⁵²³ Para una bibliografía sobre el motivo de “Las lágrimas de la Magdalena” en la literatura de la época, *vid.* Aurora González, *op. cit.*, pp. 117-121.

homónimo escribió Vicente Sánchez en su *Lira poética*, prueba de que el asunto tuvo su eco en diversos poetas aragoneses del Barroco.⁵²⁴

En el caso italiano, parece haber tenido cierta trascendencia un poema de Luigi Tansillo, *Le lagrime di san Pietro*, inspirado, a su vez, en Sannazaro. Esos versos se han visto como trasunto de las doce quintillas que José Navarro le dedica al portador de las llaves del cielo (XXII), “muy propias para alborada de pueblo o canto de procesión”, según señalara J. Graciliano González Miguel. Es el tratamiento del tema, combinado con la oración en el Huerto de los Olivos, el que le parece que le acerca más que a otros poetas al modelo de Tansillo. Tal influencia fue señalada previamente por Joseph G. Fucilla en uno de sus estudios acerca de las *Relaciones hispanoitalianas*.⁵²⁵

Frecuentemente se representa el llanto de Jeremías, entre los profetas, cuyo interés motivó, por ejemplo, una traducción de Quevedo en la que “sacrificó la armoniosa dulzura elegíaca del siglo XVI para imitar la intensidad del dolor y la desnudez viril de la lengua bíblica”. Esto se produce también al tratar de Moisés, del rey David, de las del propio Jesús, de la Virgen, y, entre los santos, por supuesto, la Magdalena, sobre la que volveremos más adelante, y que es, quizá, la que “mejor llora”, como recuerda José Navarro (XXIV, v. 60). Metafóricamente, los sollozos de todos estos personajes dan muestra de la angustia de quien espera a su salvador, del arrepentimiento, del dolor por la pérdida y, en definitiva, sirven a un tiempo para mover y conmover

⁵²⁴ Vicente Sánchez, *op. cit.*, pp. 353-354. Sobre las lágrimas en la iconografía de los santos, en general, véase el capítulo tercero de Fernando Rodríguez de la Flor, *Era melancólica*, Palma de Mallorca, José J. De Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2007, pp. 281-326; la cita es de la p. 291.

⁵²⁵ J. Graciliano González Miguel, *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, p. 315 y Joseph G. Fucilla, *op. cit.*, p. 153, n. 11 (la cita es de la p. 145).

al convertirse en objeto de creación artística. Esa debilidad refuerza el carácter humano y sufriente con el que se muestra a san Pedro en este libro, del que se apoderan las mismas debilidades de cualquier otro hombre que cae en la tentación:

Aquí sus flaquezas callo,
que la historia peregrina
donde sus sucesos hallo,
antes de cantar el gallo,
dicen que anduvo gallina. (XX, vv. 31-35)⁵²⁶

Con este políptoton se refiere José Navarro al singular episodio vinculado con el santo, que negó tres veces a Jesús, una vez que este había sido prendido y, tras hacerlo, lloró amargamente (Lucas 22, 54-62; Mateo 26, 69-75; Marcos 14, 66-72; Juan 18, 15-18). Francisco de Quevedo ya había recurrido a idéntico juego de palabras: “pero que el gallo cante / por vos, cobarde Pedro, no os espante: / que no es cosa muy nueva o peregrina / ver el gallo cantar por la gallina”. Del mismo modo, lo hicieron muchos otros, como Alonso de Bonilla: “Guardaos no os llamen gallina, / los que saben que en alerta / os está zelando un gallo, / porque vee vuestras flaquezas”.⁵²⁷

El autor de estas *Poesías varias* recurre a las mismas imágenes lacrimógenas que en sus poemas amorosos, a las cuales nos referimos en el capítulo correspondiente, como, por ejemplo, la semejanza visual del llanto y su modo de brotar de los ojos con los ríos o las fuentes. “Por

⁵²⁶ Respecto a las *Lágrimas de Hieremías castellanas* de Francisco de Quevedo, se cita el estudio introductorio de Edward M. Wilson y José Manuel Blecua, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. CXIII.

⁵²⁷ Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. I, p. 187; Alonso de Bonilla, *Peregrinos pensamientos*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1624, 27r.

esto, yo llorosa, mi ojo, fuente, derrama aguas o descende”, se lee en la versión quevediana de las *Lágrimas de Hieremías castellanas*, y “lágrimas ardientes que derramen, / hasta que lloren tanto / que cieguen con la pena y con el llanto”. La queja y el lamento, esta vez, no es del amante no correspondido, sino de aquel que se duele por haber fallado a Cristo. La culpa le hizo llorar una primera vez, recogida en la Biblia, mientras que, posteriormente, parece que el recuerdo de su maestro le arrancaba lágrimas todos los días. San Clemente recoge la idea de ese llanto torrencial que, de tanto resbalarle por la cara, dejó las mejillas de Pedro requemadas, y tampoco José Navarro se resiste a los símiles acuosos:

Curó su culpa mayor
con lágrimas penitentes
y, sintiendo su dolor,
para curarse mejor
se hizo en el rostro dos fuentes. (XX, vv. 46-50)⁵²⁸

Al igual que en la pintura y la escultura, como decíamos, se concede mucha importancia a la hipérbole del sentimiento, especialmente de aquel que esté vinculado con el dolor, y a las metáforas que favorecen la impresión emotiva. Las imágenes lacrimosas se corresponden con ese dramatismo descriptivo propio del arte de la época que, según Weisbach, hace de los martirios y de toda actividad violenta un campo propicio para la creación barroca. Perfecto ejemplo de ello son crucifixiones como la del mismo Pedro, que, en palabras de José Navarro, “padeció con aspereza” (XXII, v. 51), o la de su hermano Andrés, al que también se le

⁵²⁸ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada*, fray José Manuel Macías (trad.), Madrid, Alianza, 1982, vol. 1, p. 347; Francisco de Quevedo, ed. cit., pp. 115-117.

brindan unos versos en las *Poesías varias* (XLVIII). Ha de tenerse en cuenta que muchos de estos personajes se sometieron a la persecución debido a su fe, y que seguir a Cristo, para ellos, significaba no solamente vivir y morir por él, sino hacerlo del mismo modo. Por otra parte, en la religión católica, la devoción a los santos promete ser pagada con la concesión de las peticiones, con matices que promueven en la época de José Navarro la exaltación del dolor: “Padecieron mucho en esta vida por amor de Jesucristo, y le obligan con la representación de sus penas a que conceda lo que piden para sus devotos”, según se recogía en un libro de piedad firmado por el padre Francisco García (1641-1685).⁵²⁹

Pedro simboliza la humildad “profunda” (XXII, v. 2), característica que también Gracián resalta en primerísimo lugar en la novena meditación de *El Comulgatorio*, al referirse al apóstol.⁵³⁰ Es, por cierto, uno de los santos más nombrados a lo largo de las *Poesías varias*, incluidos sus paratextos. Si echamos un vistazo a la licencia, en una calle zaragozana con su nombre se ubica la imprenta de Miguel de Luna, en la que ve la luz el libro que estudiamos, gracias al que fuera impresor del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia. El comienzo de las quintillas que por entero se le brindan al santo (XXII, vv. 1-5), además de coincidir con las primeras noticias que de su trayectoria nos ofrece el Nuevo Testamento, parece remitir a su festividad religiosa, que se celebra el veintinueve de junio, con la de san Pablo. Ese dato nos permite contextualizar el romance titulado “Excúsase con Julia de ir a verla” (XIV), en el que se lee: “Las campanas de San Pedro, / porque es mañana

⁵²⁹ Weisbach, *op. cit.*, pp. 263-264; Francisco García, *Devocionario escogido entresacado de los libros de piedad de nuestros más selectos autores por los padres Francisco de Paula Maruri y Cecilio Gómez Rodeles de la Compañía de Jesús*, Bilbao, Imprenta del Corazón de Jesús, 1890, p. 326.

⁵³⁰ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 63.

su día, / cual si fueran desengaños, / los ojos abrir me hacían” (vv. 1-4). La citada iglesia vuelve a mencionarse en el mismo poema, y su nombre alude tanto al lugar como al santo: “Voime a San Pedro, que agora / le están cantando las vispras; / si por esto me maldices / san Pedro me la bendiga” (XIV, vv. 57-60).⁵³¹

Llamado Simón antes de que Cristo le impusiera el nombre de Pedro, fue el primero de los doce apóstoles, y uno de los que mayor admiración parece tener por Jesús según los Evangelios (Juan 1; Marcos 3). Al mencionar su origen humilde, se habla de la pobreza, cuyo sentido, junto con las virtudes teologales, alcanza especial trascendencia en el lenguaje franciscano como medio de conocimiento, como camino hacia la verdad, puesto que el hombre está desprovisto de afanes terrestres. Se trata de una característica que ya se había dejado notar en la lírica española precedente, y que se acompaña en la pluma de José Navarro con la mención de su oficio de pescador. Esa imagen adquiere singular trascendencia con posterioridad, puesto que se tiene a san Pedro como guía de toda la Iglesia, su primera piedra (Mateo 16), representada como un barco, una categoría cuya evolución evoca el poeta del siguiente modo: “Pobre barquillo regía / y es agora su piloto” (XXII, v. 6).⁵³²

Un santo muy cercano a Pedro en la hagiografía, y también en las *Poesías varias*, es san Pablo (XXIII); amén de la contigüidad de sus poemas en el libro, murieron crucificados en fecha semejante, según se dice. La santidad de Pablo de Tarso viene marcada por su conversión, puesto que, en una primera etapa de su vida conocida, se dedicó a la persecución de los cristianos. José Navarro enfatiza con sus palabras,

⁵³¹ Louis Reau, *Iconographie de l'Art Chrétien. Tome III: Iconographie des Saints*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, vol. 3, pp. 1076-1104 (s. v. *Pierre*).

⁵³² Michel Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, Paris, Centre de Recherches de L'Institut d'Études Hispaniques, 1965, pp. 20-21.

precisamente, que a pesar de ello, aunque “persiguió a los cristianos hasta caer”, él va a rendirle tributo (XXIII, vv. 7-12), coincidiendo así en la fe católica, que tiene a Pablo por una de las figuras más importantes de su historia. A él se le relaciona, por cierto, con el culto cristiano, y es otra figura clave del arte de la Contrarreforma, como queda reflejado en estos otros versos: “si antes fue nuestro azote, / es también agora nuestra / disciplina”.⁵³³

La conversión del santo origina una de las escenas más representativas de su iconografía: se trata del desplome en el Camino de Damasco de Saulo, que sería llamado Pablo después de la revelación (Epístola primera a los Corintios 15; Hechos 9, 1-9; 22, 6-12; 26, 12-19), sutilmente recogida en el poema de José Navarro. Dio nombre a *La caída para levantarse*, de Quevedo, quien, no obstante, precisa que ha de recordarse que no consta en la Biblia que cayera de su montura, detalle que niega explícitamente, mientras que, por el contrario, Calderón, como Caravaggio, Rubens o Murillo, convierten el suceso en un pasaje plenamente representativo: “Pablo, / la rienda al bruto detén, / no te despeñe”, se lee en *El orden de Melquisedec*, a lo que responde Pablo: “No hará; / y cuando llegue a caer, / yo me sabré levantar”.⁵³⁴

Se cae al suelo, *rodando* de su caballo, según cuenta la leyenda, pero, en divina paradoja, está más cerca del cielo, y manifiesta su

⁵³³ Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, vol. 1, pp. 356-357; Louis Reau, *op. cit.*, vol. 3, pp. 1034-1050 (s. v. *Paul de Tarse*).

⁵³⁴ Francisco de Quevedo, *La caída para levantarse. El ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de san Pablo Apóstol*, Valentina Nider (ed.), Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1994; Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, [col. Autos sacramentales completos, 31] Kassel, Reichemberger / Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 73; Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, Enrique Rull Fernández (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 2001, vol. III, p. 219.

arrepentimiento, un episodio que José Navarro traslada al verso del siguiente modo:

Rodó al hacer mayor guerra
con su tirano desvelo
a los cristianos
y, cuando se vio en la tierra,
de pesar tomaba el cielo
con las manos. (XXIII, vv. 25-30).

Ese dolor es también tomado como excusa para el humor, jugando con el doble sentido de *ver las estrellas*:

Al caer con tal estruendo,
miró del sol celestial
las luces bellas,
porque a cualquiera en cayendo
le hacen ver, si se hace mal,
las estrellas.

Según se narra en el libro de los *Hechos de los Apóstoles*, cuando Pablo, aún Saulo, recibe en Damasco la llamada de Jesús, oye, con los que le rodean, una voz del cielo que, sin embargo, lo dejó sin visión durante tres días, en los que estuvo sin comer ni beber nada (Hechos 9, 8-9). Como allí se cuenta, el apóstol tenía los ojos abiertos, y esa privación del sentido de la vista copa otra de las quintillas de José Navarro:

Quedole desta manera
la vista, con el enojo,
tan avara,

que en tal ocasión no viera
cosa alguna por un ojo
de la cara. (XXIII, vv. 37-42)

Casi para concluir el poema, José Navarro trae a colación un motivo que Lope de Vega ya había enunciado en términos semejantes: “La Iglesia espera vuestra docta suma; / mirad que no sois vos para la guerra; / dejad las armas y tomad la pluma”. En palabras de Aurora Egido, “el santoral dignifica y transforma el mismo tópico de las armas y la pluma, cuando unas y otra se aplican a san Pablo, que, tras su conversión, va a seguir el camino de las letras”. Nuestro poeta retoma sendas imágenes por medio de una sintaxis entreverada, construyendo un concepto en torno a las alas, por la dilogía de la pluma, sobre el que volveremos enseguida:

Su doctrina verdadera
escribió en sagradas *Sumas*
con mil galas,
que Dios, para que escribiera
y no le faltaran plumas,
le dio alas. (vv. 49-54)⁵³⁵

Como se ha dicho, la fraseología sirve a estos poetas para elaborar sus juegos de palabras y conectar, seguramente, con un público que sentía así más cercana aún, si cabe, la poesía. “Guarda, Pablo” (XXIII, v. 18) es una expresión de advertencia, oración y asombro, muy frecuente en la lengua de la época y aun en siglos posteriores, empleada, por

⁵³⁵ Lope de Vega, *Rimas sacras*, *op. cit.*, p. 232; Aurora Egido, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003, p. 63.

ejemplo, por Cervantes, en su *Viaje del Parnaso*, pero también por Moreto y otros. Además, se combina con la imagen que él mismo recuerda de Cristo su primera epístola a los Corintios (capítulo 10), entre otros de sus escritos, símbolo también de Pedro y de la roca que sustenta la fortaleza de la espiritualidad cristiana.⁵³⁶

Otra santa arrepentida, llorosa y suplicante es María Magdalena (XXIV), que ha sido vista por Mario Praz como símbolo del periodo barroco y, para Antonio Carreño, no lo es sólo “de la pecadora penitente”, sino que fue “realzada como heroína de la gran arrepentida”. La pervivencia de ese motivo se ha extendido en la literatura española hasta nuestros días, y adquiere un simbolismo muy especial, por ejemplo, en la novela del XIX, como estudió en su momento Leonardo Romero.⁵³⁷ A lo largo de esa historia, ha sido objeto de la atención de muchos poetas, entre ellos Lope, que, en sus *Rimas sacras*, escribió que “canta en los cielos y en los peñascos llora”, o Pedro Malón de Echaide, autor de *La conversión de la Magdalena*. En las *Poesías varias* no sólo se le dedica un poema a “Las lágrimas de la Magdalena”, también protagonistas de otra letra lírica de Vicente Sánchez, sino que este llanto es motivo de comparación para reflejar la acción de otros personajes (así

⁵³⁶ Miguel Herrero explica la expresión en su edición del *Viaje del Parnaso* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, p. 841), tal y como recogen también Ignacio Arellano y Carlos Mata en su edición de la comedia anónima *El comendador de Ocaña (Dos comedias burlescas del Siglo de Oro)*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 104, n. 920).

⁵³⁷ Leonardo Romero, “Hagiografía y narrativa del siglo XIX: Pervivencia del tema de la pecadora arrepentida”, *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1987, vol. IV, pp. 383-393. Las palabras de Antonio Carreño están extraídas de su edición de Lope de Vega, *Poesía selecta*, ed. cit., p. 332, nota.

lo veremos más adelante respecto a una de las religiosas, del mismo nombre, XXX, v. 43).⁵³⁸

Se ha estudiado la frecuencia de las paradojas asociadas con la Magdalena en la lírica española, como puede verse también en la obra de Juan de Padilla: “Como no pueden estar dos espadas / en una vaina sin alteración”. Se trata de la expresión de la imposibilidad de servir a un tiempo a Dios y al vicio, según explicó Michel Darbord, simbolizada en un sinfín de opuestos que se repiten en la literatura tradicional y hagiográfica. Ya en su *Agudeza y Arte de ingenio*, Gracián recalca que esa antítesis “hace el careo más gracioso”, y pone como ejemplo a fray Luis, que retrató “a la Virgen vestida de sol [...] con su Dios Hijo vestido de nieve”. “Copo” y “Candores de nieve y oro” se asocian también con el Niño en las *Poesías varias* (XLII, vv. 33-36; XXIX, v. 16).⁵³⁹

Nuevamente, lágrimas y fuego se unen en las quintillas de José Navarro, que también apunta a la “rareza” del radical cambio de la santa: “tan rara que supo ser / dama de buen parecer / y después de buen consejo” (vv. 3-5). Las connotaciones de dos naturalezas textiles, como la humildad de la lana y la incitación pecaminosa hacia el lujo de la seda, sirve a nuestro poeta para incrementar esa antítesis, jugando con el sobrenombre de Jesús:

A un Pastor con soberana
humildad oyó la queja

⁵³⁸ Lope de Vega, *Rimas sacras*, *op. cit.*, pp. 222, 239-261; Vicente Sánchez, *op. cit.*, vol. I, pp. 244-245. Sobre Pedro Malón de Echaide remitimos a la semblanza y a los poemas recogidos en la antología *Poetas navarros del Siglo de Oro*, Carlos Mata Induráin (ed.), Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2003, p. 47.

⁵³⁹ Michel Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, Paris, Centre de Recherches de L'Institut d'Études Hispaniques, 1965, p. 125; Baltasar Gracián, *Obras completas*, ed. cit., p. 431.

de su condición liviana,
y luego, por ser su oveja,
trocó las sedas por lana. (vv. 21-25)

Según cuenta el Evangelio, María Magdalena fue la primera a la que se le apareció Cristo resucitado, al que no reconoció en un primer momento puesto que tomó la forma de un hortelano (Juan 20, 12-16), tal y como refiere José Navarro en una de sus quintillas: “a su Dueño soberano / vio en figura de hortelano / y luego entendió la flor” (XXIV, vv. 53-55). Con sus lágrimas lavó los pies al Mesías, siguiendo una costumbre del lugar, según se cuenta en el Evangelio (Lucas 7, 44), un episodio bíblico en el que tampoco pierde ocasión de recrearse nuestro poeta:

Al dios que era ya su asilo
postró con humilde estilo,
entre suspiros y quejas,
sus cabellos a madejas,
sus lágrimas hilo a hilo. (XXIV, vv. 31-35)

Gracián explica en *El Comulgatorio* cómo esas lágrimas que enjuagan los pies de Jesucristo, limpian, en realidad, la conciencia de la santa, lo cual ha de incitar a la imitación del creyente, que debe llorar sus pecados como ella. También en las *Poesías varias* se insiste en que “para remediar sus males, / lágrimas tiernas sus ojos / lloraron” (vv. 41-43).⁵⁴⁰

Como se recoge en *La leyenda dorada*, la mirada de Santiago es otro símbolo de humildad, y el poeta, nuevamente con la excusa de las quintillas de ciego, canta que el santo “se le lleva los ojos” (XXV, v. 5).

⁵⁴⁰ Gracián, *op. cit.*, pp. 162-168.

Así, dentro de la iconografía con un destacado papel peninsular, aparecen unos versos “A Santiago, patrón de España” (XXV). Homónimo poema escribió, por ejemplo, Alonso de Ledesma, en el que se destacaba solamente sus hazañas bélicas, mientras que José Navarro dedica algunos versos a otros aspectos de la biografía del santo, con especial detenimiento en aquel que lo relaciona con Zaragoza. Ensalzada por tal razón, esta ciudad lo acoge por ser la “más ardiente” (XXV, vv. 31 ss), y aquí, durante su peregrinación, se le apareció la Virgen sobre un Pilar, origen de la famosa basílica:

Haciendo de un pilar silla
vio allí el alba a quien me humillo
y quedó por maravilla
el clavel en el capillo,
y la rosa en la capilla. (vv. 36-40)⁵⁴¹

Esta es una de las dos leyendas que vinculan al santo con el territorio peninsular, y que, curiosamente, parecen surgir en momentos históricos distintos. Por ello la selección de los diferentes episodios, como han estudiado Marta Haro y José Aragüés, responden a fuentes diversas, según el momento. En el tiempo de José Navarro interesan tanto su apostolado en España como su sepultura, por lo que se pone especial énfasis en su patronazgo, pero también en la localización donde supuestamente fueron trasladados sus restos. Sin embargo, especialistas como Louis Reau insisten en que san Jacobo, Santiago, o Diego, como le nombra en el poema, nunca puso sus pies en dicho territorio, pese a la fe que se le profesa:

⁵⁴¹ *Poesía religiosa española (Antología)*, *op. cit.*, pp. 166-167; Louis Reau, *op. cit.*, vol. 2, pp. 690-702 (s. v. *Jacques le Majeur*).

Cualquier su favor codicia
que, para darnos noticia
de su humildad, por mil modos
se deja llamar de todos
Santiago de Galicia. (XXV, vv. 61-65)

Se trata de una leyenda tan discutible como la que refiere su martirio con hachas, que recoge también José Navarro:

Con un hacha, ¡pena fuerte!,
lo hirieron, que fue su cruz,
y ser dichosa su muerte
hasta la hacha nos lo advierte
si se mira a buena luz. (XXV, vv. 51-55)⁵⁴²

Santiago, apóstol, peregrino y caballero, se convirtió no sólo en el patrón de todo soldado, sino en el estandarte de la Reconquista, un aspecto que se extiende en la iconografía peninsular y al que José Navarro brinda un poema. En él destaca la motivación que significa el santo para el país, puesto que “siempre España se alborota / en oyendo un Santiago” (XXV, vv. 24-25), y no se pierde ocasión después de referir la crudeza de los enfrentamientos con los musulmanes que, por cierto, le otorgan también el sobrenombre de *Matamoros*:

Agora del moro impío
nos libra en cualquier trabajo,
y lo hiere con tal brío

⁵⁴² Louis Reau, *op. cit.*, vol. 2, p. 691; Marta Haro y José Aragüés, “La Vida de Santiago en los santorales castellanos (El *Flos Sanctorum* Renacentista y la tradición medieval)”, en *Formas narrativas breves en la Edad Media. Actas del IV Congreso (Santiago de Compostela, 8-10 de julio de 2004)*, Elvira Fidalgo (ed.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 35-92.

que suelta de sangre un río
cada vez que tira un tajo. (XXV, vv. 56-60)⁵⁴³

Un despliegue de todos esos mismos episodios podía leerse en el quinto de *Los doce triunfos de los doce apóstoles* de Juan de Padilla, el Cartujano, quien asocia la bizarría de Santiago con el león, bajo cuyo signo se presenta, icono animal, además, del reino de España que, por medio de las leyendas de este, san Pedro o san Pablo, lo ensalzan “como lugar especialmente apto para la fe”, en palabras de José Enrique Laplana. Ha de añadirse, además, que también el león rampante caracteriza la heráldica zaragozana, una ciudad que José Navarro no puede dejar de nombrar en relación al santo y a sí mismo (v. 31).⁵⁴⁴

Frente al acogimiento de las leyendas más extendidas sobre personajes como Santiago, no se menciona en ningún verso, por ejemplo, el hallazgo de san Blas rodeado de bestias, que motiva otra composición de José Navarro (XXVI) y cuya festividad se celebra el 3 de febrero. A lo que sí se dedica prácticamente todo el poema es a la exaltación de su martirio, aunque en una de sus quintillas advierta: “mas no diré de su muerte / porque fue descabezada” (vv. 14-15). Así se alude a su muerte, puesto que parece ser que fue ahorcado, desnudo, con las manos atadas detrás de la cabeza y con una mitra solamente, con la cual aparece representado, por ejemplo, no sólo en el retablo que al santo se consagra

⁵⁴³ Sobre el culto a Santiago, su apodo como *Matamoros* y las disputas por la atribución del patronazgo de España, seguimos a Klaus Herbers, *Política y veneración de santos en la península Ibérica. Desarrollo del “Santiago político”*, Rafael Vázquez Ruano (trad.), Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico, 2006.

⁵⁴⁴ Juan de Padilla (El Cartujano), *Los doce triunfos de los doce apóstoles*, Enzo Nortí Gualdano (ed.), Messina-Firenze, Università degli Studi di Firenze, 1978, tomo II, pp. 139 ss; José Enrique Laplana, “Historiografía local y literatura. El caso de Ambrosio Bondía”, *Studia aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, vol. 3, p. 283.

en la iglesia zaragozana de San Pablo, sino también en la hornacina de una de sus puertas, que le da nombre. José Navarro lo menciona específicamente en una de sus quintillas:

Esta parroquia afición
tiene grande a su retablo,
y no fue sin ocasión
que sea la de san Pablo,
porque es vaso de elección. (XXVI, vv. 51-55)

También se le atribuye al santo la protección contra el mal de garganta, porque cuentan que curó milagrosamente a un niño que se estaba ahogando con la espina de un pescado, que se le había atravesado en la garganta, y, por otra parte, por el motivo del ahorcamiento, que lleva a José Navarro a mencionar los términos *cueillo* y *garganta* repetidamente. Es patrón, además, entre otros, de los cardadores y los trabajadores del cuero, y quizá por eso se alude, no sin ciertos visos de humor, a las botas (v. 50).⁵⁴⁵

Parecido es uno de los dos atributos con los que más frecuentemente se representa a san Agustín: un cinturón de cuero o “correa”, mencionado en la primera de las quintillas que se le dedican al santo en las *Poesías varias* (XXXV, v. 5). Precisamente en España, este motivo es especialmente popular, motivando la formación de una Cofradía de los Cinturados de san Agustín y santa Mónica, su madre, en honor de Nuestra Señora de la Correa. Esta denomina una imagen de la iconografía que muestra a la Virgen, con su hijo en brazos, ofreciendo al santo y a su progenitora la correa del hábito agustino. La fundación de su

⁵⁴⁵ Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 227-233 (s. v. *Blaise de Sébaste*).

orden queda aludida también en el poema (vv. 31 ss), además de evocarse la trascendencia de sus enseñanzas, puesto que la suya y la de san Benito son las únicas *reglas* aprobadas por la Iglesia, que toda congregación debe escoger y cumplir. Por otra parte, el segundo de los motivos, es un corazón en llamas atravesado por tres flechas, que san Agustín porta en las manos o en el pecho, probablemente se encuentre tras estos versos de José Navarro: “el Monarca soberano / no halló corazón más sano, / ni corazón más herido” (XXXV, vv. 43-45).⁵⁴⁶

El autor de las *Confesiones* y *De Civitate Dei* es, además, uno de los cuatro grandes doctores de la Iglesia, que estudió retórica en Cartago y, después, en Roma. Destacó desde su juventud, como él mismo cuenta en sus *Confesiones*, en la escritura de versos, que, junto con el bautismo que lo libró de todo mal después de una enfermedad de infancia, traduce José Navarro en una quintilla (vv. 20-25). Elogia en reiteradas ocasiones su intelecto de manera superficial, puesto que no trata de ahondar en las ideas agustinianas con su propia escritura, según hiciera con particular acierto Calderón, en autos como *La vida es sueño*, o bien en aquellos en los que el santo interviene cual si fuera un personaje más, como en *No hay instante sin milagro* o en *El sacro Parnaso*. El vate aragonés acumula valoraciones hasta que, finalmente, alaba el ingenio del santo mediante la imagen emblemática del corazón alado, que José Navarro interpreta esa idea con los versos siguientes:

De amante y sabio presuma,
que su ingenio con mil galas
voló a la esfera más suma,

⁵⁴⁶ *Ibidem*, vol. 1, pp. 149-157 (s. v. *Augustin d’Hippone*).

su corazón con dos alas,
su mano, con una pluma. (XXXV, vv. 46-50)⁵⁴⁷

Lo repitió Espronceda, siglos más tarde, en el canto I de *El Diablo mundo*: “la fe, la religión, bálsamo suave / que vierte en el espíritu consuelo, / y de las ciencias el estudio grave / que alza la mente a la región del cielo”. A su manera, José Navarro insiste en esa idea a lo largo del libro, mediante la imagen de la pluma convertida en símbolo de la escritura y en elemento para el vuelo o el ascenso metafórico, como el que le sirve para culminar el citado poema “A san Pablo” (*vid. supra*).⁵⁴⁸ Los manuales de escribientes del Siglo de Oro presentan el correcto manejo de la pluma como un método de entendimiento y aproximación a la eternidad. Como sintetizó Aurora Egido, “la pluma es, a fin de cuentas, la que abre camino a los tesoros del conocimiento”, y su carácter divino parte de las referencias bíblicas del *Apocalipsis* de san Juan y de *Éxodo*, 24 todo ello en el marco de la recepción de la *Palabra de Dios*.⁵⁴⁹

La escritura se convierte, pues, en la unión definitiva de los santos con lo celestial, de su encumbramiento, que el poeta ve semejante al que tal vez él mismo quiera conseguir. Pero no se encuentran sólo equiparaciones con tan delicado instrumento, sino que el tránsito a las alturas se acomoda a la iconografía de cada personaje. En otro caso, por ejemplo, tras compararlo con el ave Fénix, el poeta escribe de san

⁵⁴⁷ San Agustín, *Confesiones*, Jordi Avilés Zapater (ed.), Pedro Ribadeneyra y Ángel Custodio (trads.), Barcelona, Planeta, 1993, pp. 15-17, 23 ss. Hans Flasche ha dedicado varios trabajos a la relación de “Calderón y san Agustín”, como el homónimo que aparece en el *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, vol. II, pp. 195-207, o “Ideas agustinianas en la obra de Calderón”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984), pp. 335-342.

⁵⁴⁸ José de Espronceda, *El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, Robert Marrast (ed.), Madrid, Castalia, 1993, p. 204, vv. 1052.1055.

⁵⁴⁹ Aurora Egido, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, *op. cit.*, pp. 33 y 85, nota 4.

Andrés, que al parecer siguió predicando después de estar crucificado, los siguientes cuatro versos con los que cierra su romance: “Ave sagrada remonta / sus plumas a esferas altas / y en tan soberano vuelo / son los maderos las alas” (XLVII, vv. 33-36). Esta transformación es más radical en otros textos, como en el de santa Catalina de Alejandría, en una de cuyas quintillas se lee: “a un ángel vencido queda / el cuchillo de su rueda / del cuchillo de sus alas” (XLVII, vv. 28-30).

A partir del siglo XV se representa a menudo a san Agustín acompañado por un niño, que se le aparece al santo mientras medita, como señala Reau. A la orilla del mar, el pequeño recoge agua salada con una concha, como si en ella cupieran los océanos, evocando así la semejanza de tal acción con el misterio de la Trinidad. José Navarro remite a tal episodio en esta quintilla:

De un misterio prodigioso
que averiguar quiso osado
vio el desengaño gozoso,
con un niño muy donoso
y con un mar muy salado. (vv. 26-30)⁵⁵⁰

Otra de las escenas que ha suscitado más representaciones a lo largo de la historia es una revelación tardía de san Agustín, que, leyendo bajo una higuera, abrió al azar las epístolas de san Pablo, y sus ojos cayeron sobre estos versículos: “Andemos decentemente y como de día, no viviendo en comilonas y borracheras, no en amancebamiento y libertinaje, no en querellas y envidias, antes vestíos del Señor Jesucristo,

⁵⁵⁰ Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 150-151, 154.

y no os deis a la carne para satisfacer sus concupiscencias” (Rom. 13, 13-14). También José Navarro versifica su particular versión de los hechos:

Halló la ley verdadera
aliviando sus fatigas,
echado al pie de una higuera,
que quiso desta manera
darle al demonio dos higas. (XXV, vv. 16-20)

Es muy habitual en este tipo de literatura la descripción del santo o la santa junto al demonio, que se representa, al igual que en caso de san Agustín, como un enemigo derrotado frente a la fe y la astucia divina. En el romance “A san Bartolomé” queda constancia de dicho motivo, reiterado con especial énfasis en la escuela española, en la que suele aparecer en compañía de un ser maligno encadenado, un “demonio tan atado” (v. 52), que figura también en autos calderonianos como *Las cadenas del Demonio*. Junto con ese aspecto, otro tema predilecto de la pintura del XVII es el martirio del santo, como atestigua, entre otros, un lienzo de José de Ribera que se encuentra hoy en Museo del Prado. Es frecuente que se le represente portando su propia piel, puesto que fue despellejado vivo, aunque en la tradición oriental se aboga más bien por la crucifixión o decapitación. La hipérbole que construye José Navarro al comienzo de su poema remite a tal sufrimiento, centrándose, primero, en la más extendida y cercana de las versiones: “le dejaron más bello / cuando la piel le quitaron” (XXXVI, vv. 3-4). Pero también, más adelante, combina ambas versiones:

La piel del cuerpo divino
mandó rasgarle un tirano
pero el sayón dicen que era
de la mesma piel del diablo.
Bajaron los serafines
y estuvieron aguardando
que le corten la cabeza
para haber de coronarlo. (XXXVI, vv. 41-48)⁵⁵¹

En el romance se mencionan también lugares con los que se relaciona la biografía de san Bartolomé, del que se dijo que predicó por Arabia, Mesopotamia y Armenia, donde parece ser que obró el milagro de curar al hijo del rey. Esa proeza es también versificada en el poema de José Navarro: “De Armenia al rey poderoso / hizo de su dios esclavo / y, con quitarle los yerros, / lo dejó más señalado” (XXXVI, vv. 32-36). Sin embargo, no hay triunfo mayor, como decíamos, que el de haber salido victorioso sobre el enemigo supremo, que cierra el poema con cierto humor, fiel a lo que se convierte prácticamente en una constante de estos textos.

Entre otros muchos, esa misma intención se percibe en el romance “A santa Catalina de Sena”, a la que “Púsosele en la cabeza / el coronarse de espinas, / que con ellas el demonio / se daba en las espinillas” (XXXVII, vv. 33-36), incluyendo así otros testimonios legendarios, según los cuales la santa porta una corona espinada como símbolo del martirio. En ese caso, el poeta hecha mano de un juego de palabras al que se alude también en la poesía burlesca (“que tocar esta materia / es darme en las espinillas”, XVI, vv. 27-28), y es que, como se

⁵⁵¹ Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 180-184 (s. v. *Barthélemy, apôtre*).

viene demostrando, estas inclusiones no denuestan en absoluto este tipo de escritura, cuyas variaciones con respecto al molde renacentista convierten el ingenio y el conceptismo en “la nota más característica en la poesía religiosa de ese intervalo”, tomando palabras de Juan Manuel Daza. No parece que se trate de una frase hecha, aunque nuestro autor la emplee en varias ocasiones; respecto al sentido, no cabe duda de que un golpe en la espinilla es algo molesto y muy doloroso.⁵⁵²

Para resumir la vida “de una santa Catalina”, como escribió José Navarro, de las dos que aparecen en el libro, se mencionan también algunos de los hechos más singulares de los que solían asociarse con esta santa-escritora, cuyas obras se tradujeron y difundieron en España, entre las más leídas del siglo XVI.⁵⁵³ Se trata de “Catalina de Sena” o de Siena, tal y como se la conoce en catalán, según reivindican las religiosas del homónimo convento balear, por ejemplo, aunque en la época las variantes que se manejan casi indistintamente. Se contaba en los manuales de escribientes de la época, como el de José Casanova (*Arte de escribir*), que Cristo le enseñó personalmente a leer y a escribir.⁵⁵⁴ Mostró desde joven un comportamiento especial, puesto que, según parece, pronto se internó en un convento de dominicas (es decir, que se “casó con Cristo”, v. 5, entrando en dicha orden, v. 16). Para hacer esa mención, el poeta, tal y como le caracteriza, recurre a una dilogía que

⁵⁵² Vid. Jacques Leclercq, *Santa Catalina de Siena*, Madrid, Rialp, 1955; Corde; Julio Cejador y Frauca, *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro*, ed. cit. La cita de Juan Manuel Daza Somoazo es de su artículo “Algunas consideraciones sobre la poesía religiosa durante la segunda mitad del siglo XVII”, en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, op. cit., p. 166.

⁵⁵³ Sobre la difusión de la obra de santa Catalina en el seno de la herencia mística medieval, cf. Guillermo Serés, *La literatura espiritual en los Siglos de Oro* (Madrid, Laberinto, 2003, pp. 41 y 54), cuya bibliografía selecta ha resultado muy útil a lo largo de este capítulo (pp. 211-233).

⁵⁵⁴ *Apud* Aurora Egido, “Los manuales de escribientes”, en *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 37.

pone en correlación el día de la semana y la orden de la que entra a formar parte Catalina: “más le convenía, / para llegar a ser fiesta, / ponerse a ser dominica” (XXXVII, vv. 14-16).⁵⁵⁵

Su ingreso en el convento se produce tras negarse a contraer matrimonio, tal y como le instaba su familia, de cuya casa huye (vv. 9-12). Es un rechazo que exterioriza desprendiéndose del pelo, todo un símbolo cultural: “Los cabellos se cortaba / porque quiso, prevenida, / si eran todos como un oro, / andar con su Esposo fina” (vv. 29-32). Su comportamiento encaja en una elaboración de las vidas de santas muy habitual, que representa cierta autonomía genérica, siguiendo a Javier Azpeitia: “enfrentamiento a los padres que quieren casar a la santa, variantes en las que la doncella se disfraza de hombre para escapar de su familia”.⁵⁵⁶

La historia de esta santa, a juicio de alguno de sus historiadores, ha sido profundamente investigada y, sin embargo, sólo el rechazo al matrimonio y ciertos conflictos con su pelo son los que parecen atestiguar gracias a la documentación conservada. La misma controversia presenta la historicidad de una segunda Catalina, a quien se le dedican otras quintillas: “A santa Catalina Mártir” (XLVII), también llamada santa Catalina de Alejandría. Con tal procedencia geográfica, que le da sobrenombre, la vincula José Navarro en su poema al llamarla “la Rosa de Alejandría” (XLVII, v. 21). Como señala Reau, no hay

⁵⁵⁵ Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 272-277 (s.v. *Catherine de Sienne*); Aina Pascual Bennàsar, *Santa Catalina de Sena. Memòria històrica d'un convent (1659-1966)*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares. Servicio de Publicaciones, 2001, p. 19.

⁵⁵⁶ Las palabras de Azpeitia proceden de su prólogo a una selección de la obra de Pedro de Ribadeneyra, *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, Olalla Aguirre y Javier Azpeitia (eds.), Madrid, Lengua de Trapo, 2000, p. XXI.

testimonio de su nombre en la documentación cristiana hasta épocas muy avanzadas, y se popularizó gracias a la *Leyenda dorada*.⁵⁵⁷

La entrega de esta santa mártir, como su propio nombre indica, se ha querido representar en otro atributo con el que suele aparecer: la rueda con la que fue torturada, mencionada ya por José Navarro en la primera de las estrofas, en concordancia con el conocimiento mayoritario de tal símbolo. La *rueda de santa Catalina* tiene varios sentidos, según el *Diccionario de Autoridades*: era, por una parte, el nombre que recibía la rueda de los relojes, que consta de dientes afilados y, por otra, un icono que se hacían estampar en la piel los falsos saludadores. Estos eran hombres que decían tener el poder de curar o detener la enfermedad de la rabia, en cuya lucha se le rezaba a esta santa o a santa Quiteria, otra mártir, con importante representación, por ejemplo, en Navarra o en Huesca. Se trata de un motivo muy frecuente en la pintura y en el romancero.⁵⁵⁸

El suplicio de la rueda con la que la santa fue herida y desmembrada inspira en José Navarro octosílabos del tipo “con ser largo el camino, / no quiso ir hecha pedazos” (XLVII, vv. 9-10). Se añade a la leyenda que la joven fue decapitada, una idea que cierra el poema con la última quintilla, si bien es cierto que parece tenerse presente en versos anteriores. La sangre suscita imágenes paradójicamente hermosas, que bien recuerdan a aquel poema en el que se trata de que “Hiriose Julia un dedo rompiendo una sortija de vidrio” (II):

⁵⁵⁷ Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 262-272 (s.v. *Catherine d’Alexandrie*).

⁵⁵⁸ María Carmen Lacarra Ducay, *Catedral y Museo diocesano de Jaca*, Miguel A. Lafuente (pról.), Zaragoza, Ibercaja, 1993, p. 37; Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 266, 270.

Al acero dio leal
el cuello, y en curso breve
brotó cristal, por señal
de que era el cuello de nieve
y la sangre de cristal. (XLVII, vv. 41-45)

La pureza y juventud de santa Catalina se recrean también en la blancura de su piel, en contraste con la sangre que, aún así, metafóricamente, por las repercusiones religiosas, conlleva belleza. Sus heridas, unidas a su equiparación con la flor, se desarrollan en varias imágenes: “viose en la sangrienta pena / [...] / su cuerpo como una rosa, / su alma, como una azucena” (vv. 11 y 15); “bellísimo serafín, / de púrpura se vestía / y en el tormento tenía / sus hojas de carmín” (vv. 22-25). El suplicio era motivo de recreación destacado en uno de los carros zaragozanos que protagonizaban la procesión del Corpus desde la Edad Media. Como los dramas litúrgicos desarrollados en el interior de ciertas iglesias, se atestigua la representación del entremés de santa Catalina en la ciudad con motivo de la celebración del Santísimo Sacramento hasta bien entrado el XVI. La iconografía de la santa aparece estrechamente ligada a la ciudad, al menos, desde 1472.⁵⁵⁹

Entre otras muchas, también del siglo XV datan varias pinturas conservadas en el Museo de Zaragoza donde se recogen aspectos de la vida de Catalina de Alejandría. De esa misma época proceden algunos óleos sobre tabla destinados a constituir un retablo de la zaragozana iglesia de san Pablo, recientemente restaurado, en el que la imagen

⁵⁵⁹ Isabel Falcón, “La procesión del Corpus en Zaragoza en el siglo XV”, art. cit., p. 637 y José Antonio Mateos Royo, “Municipio y espectáculo teatral: los entremeses de la ciudad de Zaragoza (1440-1540)”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 57-58 (2001), pp. 18 y 25.

central, precisamente, muestra a la santa sedente. A sus pies puede verse la citada rueda, pero, además, aparece un rey y, al mismo tiempo, sostiene un libro con su mano izquierda. Tal vez esta imagen pudiera inspirar al poeta, que, sin duda, conocía la disputa por la que el emperador Maximino, encolerizado por el intento que la santa acometió para convertirlo, la puso a probar sus destrezas oratorias frente a su séquito de sabios.⁵⁶⁰

En general, es frecuente en la iconografía española que santa Catalina Mártir aparezca discutiendo con los filósofos o doctores de Alejandría, motivo por el que algunos historiadores han querido ver en esta santa un correlato sacro de Hipatia de Alejandría, quien, “a pesar de su paganismo, paradojas de la Historia [...] acabó siendo *crístianizada* y metamorfoseada en santa Catalina de Alejandría”. Sobre tal episodio compone José Navarro dos de las quintillas que le brinda a la santa:

En una y otra cuestión
venció con raro portento
los sabios, y en esta acción,
riñendo su entendimiento,
les hizo una conclusión.

Cuando sabia peleaba
delante la tiranía
del cruel que la miraba,

⁵⁶⁰ Miguel Beltrán Lloris y Belén Díaz de Rábago Cabeza, *Museo de Zaragoza: Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988, pp. 161-162; María Carmen Lacarra Duca, *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1970, pp. 67-69.

sus doctrinas disputaba
y sus vicios argüía. (XLVII, vv. 31-40)⁵⁶¹

Parece ser que más de un centenar de monjas habitaban el convento dedicado a santa Catalina en Zaragoza a mediados del siglo XVII, y fomentaban la devoción por la misma. Paralelamente, la ciudad mostraba pleitesía con especial fervor a otros muchos iconos como san Antonio Abad, más conocido en la iconografía local como san Antón, o san Antonio el Grande, que protagoniza otras quintillas (XLIV). Aún hoy se le rinde tributo por la protección de los animales, con especial notoriedad en Zaragoza y en Huesca, donde existen casas antonianas. La hermandad zaragozana de san Antón tiene su sede, precisamente, en la iglesia de san Pablo, donde el santo cuenta con un retablo en la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores.⁵⁶²

San Antonio Abad, cuya festividad se celebra el diecisiete de enero, fue uno de los fundadores de la vida monástica. Una vez entregados sus bienes a los pobres, se retiró al desierto a vivir en soledad y, allí, el demonio se le apareció para inducirle al pecado. Las tentaciones de san Antonio son las escenas predilectas de todo tipo de manifestaciones artísticas, como atestigua una obra genial firmada por El Bosco, titulado justamente *Las tentaciones de san Antonio Abad*. Entre

⁵⁶¹ Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, p. 269. La cita es de Teresa María Mayor Ferrándiz, “Hipatia de Alejandría: el ocaso del paganismo”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico IV. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (coords.), Alcañiz, Instituto de Estudios Humanísticos / Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Cáceres, Universidad de Extremadura / León, Universidad / Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza / Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2008, vol. 1, p. 2827.

⁵⁶² María Cruz Palacín Zueras, *Vida del gran san Antonio Abad, san Antón: Casas antonianas en Huesca, Zaragoza, Madrid, Barcelona, Segovia, Albacete, Mallorca, Fortaleny (Valencia)... ermitas, devociones y fiestas al santo*, Huesca, María Cruz Palacín, 2002.

ellas, dentro de la exaltación de la sensualidad y el erotismo propias de la literatura barroca, el demonio tomando forma de mujer es precisamente la imagen preferida por José Navarro (XLIV, vv. 16-30), junto con la también mencionada ascensión del santo al Paraíso (vv. 46-50).⁵⁶³

Se convirtió en un santo muy popular en la época de nuestro poeta, y prueba de ello son las numerosas muestras que se recogen aún en el Museo del Prado. Entre tantas, cinco escenas que pintó Velázquez en la década de los treinta, coincidentes con el relato de Jacobo de la Vorágine, en una de las cuales aparece, por ejemplo, con san Pablo, con quien se le relaciona, puesto que aquel fue el primer ermitaño que se dio a la vida retirada, como muy bien dice José Navarro: “Del mundo huyendo los yerros / irse a los montes pensó / andando en largos destierros” (vv. 6-8).

Aparte de esa admiración que despierta como hombre meditante sus acciones, y también, por qué negarlo, por la plasticidad de sus relatos, san Antonio es tenido por patrón de los leprosos, los enfermos de peste o los de sífilis. Esta atribución tiene mucho que ver con el nombre que se le daba, según el *Diccionario de Autoridades*, a la “enfermedad que consiste en la mortificación de alguna parte del cuerpo, que va corroyendo y extendiéndose”, el *fuego de san Antonio*, es decir, la gangrena. En las *Poesías varias* se recuerda precisamente ese episodio en el que el santo castigó su propio cuerpo con las llamas:

Leña juntó y encendió
con muchísimo sosiego
y su cuerpo maltrató,

⁵⁶³ Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 101-115 (s.v. *Antoine Abbé*).

que deste modo venció
la batalla a sangre y fuego. (XLIV, vv. 31-35)

Milagrosamente, como él, se dice que salvó su cuerpo de las llamas san Andrés, quien, al parecer, según se recoge en la *Leyenda Dorada*, convirtió a un joven de familia noble y, sus padres, enojados por ello, prendieron fuego a la casa donde moraban ambos. La salvación del flamígero escenario motiva la reiterada comparación del santo con el ave Fénix en el romance “A san Andrés” (XLVIII, vv. 33-36). Ese fuego se relaciona también con su cruz, en forma de aspa, en la que se supone que fue crucificado (vv. 21-24), con los brazos oblicuos, mientras que su hermano, Pedro, fue colocado cabeza abajo para ser diferenciado del propio Jesucristo. Señala Reau que tal motivo no aparece reflejado en ningún texto de la patrística, y que su difusión y aceptación es vacilante. Sin embargo, es justo en la pintura del siglo XVII donde se demuestra la conformidad con tal condena, como atestigua la pintura de Ribera, Murillo o Rubens, entre otros.⁵⁶⁴

De él se volverá a hablar en el ya citado poema que José Navarro presentó para el certamen por la canonización de san Juan de Dios, mencionando otros de sus atributos, como el pez, símbolo cristiano por excelencia, que recuerda su origen humilde, como el de su hermano, dedicado a la pesca. El fue el primero en seguir a Jesús, puesto “que la palabra de Cristo / la oyó a la lengua del agua” (vv. 3-4). Evocando nuevamente la metáfora de la cristiandad por medio de una nave en el

⁵⁶⁴ Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 76-84.

océano de la vida, José Navarro ensalza la conversión del santo dibujando un retrato colmado de léxico marítimo (vv. 1-16).⁵⁶⁵

Ese barco supremo es el protagonista del romance “Al Santísimo Sacramento” (XXXVIII), que ensalza la Eucaristía como icono de la religión católica, según se ha apuntado en el estudio del poema descriptivo también dedicado a una procesión del Corpus. El pan (v. 10) y el vino (v. 11) son los protagonistas de una celebración con la que se recuerda la venida del Mesías, hecho de carne y hueso entre los hombres, tenido por rey, aunque coronado con un peculiar objeto, que inspira al poeta una broma repetida: “al coronarlo en la tierra / le dieron muy mala espina” (vv. 19-20). El viaje alegórico remite también a la terminología de la navegación: se trata de una serie de instrucciones con las que alcanzar el “puerto de la gracia”, siguiendo “el rumbo de la vida” (v. 24), marcado por “el Norte de Amor” e impulsado por las velas de la Iglesia (vv. 34-35).

La nave es, además, metáfora de María y símbolo de la inmaculada concepción de la Virgen, tal y como corrobora una pieza que, recientemente recogida en un cancionero mariano procedente de Bolivia, glosa con varias coplas prácticamente el mismo estribillo que José Navarro:

Vuele, vuele la Nave
con ligereza
vuele la Nave más bella,

⁵⁶⁵ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003, pp. 27-29. Sobre la *Nave de la Iglesia* y su relación con el poder, el tránsito y la salvación, *vid.* Vicent F. Zurriaga Senent, “La *navis institoris* de Pedro Perret en la formación de la imagen de la Merced”, en *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), Barcelona, José J. De Olañeta, Editor / Edicions UIB y College of the Holy Cross, 2002, pp. 613-614.

que los golfos le rinde
olas serenas
de quien es bello farol,
la luz hermosa del sol.
Y vuela con buena estrella,
que navega por el aire
y por el mar vuela.
Vuele, vuela la Nave
con ligereza,
vuele la Nave más bella.⁵⁶⁶

Curiosamente, la rima del romance de José Navarro es en “í-a”, como en otro del mismo título que firmó Góngora (“Quién pudiera dar un vuelo / por todo lo que el sol mira [...]”), cuyos “coros” de la “capilla” los vuelve José Navarro en una parlera “jacarilla” (XXXVIII, v. 4), entre otras rimas casi paralelas. En ella, el sol, al igual que sucede para quienes surcan la mar, es un astro determinante, símbolo de Dios, según se repite en otros muchos poemas, como los dedicados a san Juan Evangelista (XXXIX, XL, XLI y LX). Este santo es presentado como un “jeroglífico”, un hombre-enigma que debe ser resuelto, al igual que sucede metonímicamente con su evangelio, todo ello fruto de una mixtura entre el pensamiento neoplatónico y el cristianismo, imbuido de la cultura jeroglífica, como ha estudiado, entre otros, José Julio García Arranz.⁵⁶⁷

⁵⁶⁶ Andrés Eichmann Oehrli, *Cancionero mariano de Charcas*, Pamplona, Universidad de Navarra, Centro de Estudios Indianos / Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 332-333.

⁵⁶⁷ Góngora, *Obra completa*, ed. cit., vol. I, pp. 581-582; José Julio García Arranz, “La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones”, en *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 232-233.

Equiparado con el “águila” (XL, v. 11), es capaz, como ella, de ascender hasta el cielo y contemplar al sol de frente, cuya luz representa la de la propia divinidad: “Águila que al lucimiento / del sol llegó sin desaire, / sólo con la vista atento” (XL, vv. 11-13). Téngase en cuenta, además, que este animal, que debe detener el vuelo y mojar sus alas para continuar, se convirtió en patrono de la escritura, representante del escritor, además del místico, para cuya configuración son determinantes Juan de la Cruz y santa Teresa. Pero, junto con este ser alado, se compara también a Juan con la imagen del Fénix, que es capaz de renacer como una luz (XXXIX, vv. 31 ss).⁵⁶⁸

Aunque José Navarro sólo menciona explícitamente al águila en los poemas dedicados al evangelista, alude indirectamente también al fénix. Ambos son aunados en la tan traída y llevada metáfora de las plumas o alas equiparadas con el desarrollo de la capacidad de la escritura. Bien pudo servirse como ejemplo, una vez más, Lope de Vega, que se explayó explícitamente a propósito de ambos seres al brindarle al santo este soneto:

Águila, cuyo pico soberano
bañado en las corrientes celestiales,
osó tocar los cándidos umbrales
que apenas mira el pensamiento humano.

Fénix, a quien el bárbaro tirano
pensó abrasar las alas inmortales,
de cuyo fuego a nueva vida sales,
la pluma de oro en la divina mano.

⁵⁶⁸ Para una bibliografía sobre el águila, remitimos a Aurora Egido, *El águila y la tela. Estudios sobre santa Teresa y san Juan de la Cruz*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2010, pp. 215-229

Estima los afectos que recibes,
del arte de imprimir cuando resumas
la grandeza del Verbo con quien vives,
pues de tu pluma han hecho tantas plumas
que eternamente escriben lo que escribes,
y de tu suma innumerables sumas.⁵⁶⁹

“Al martirio de san Juan Evangelista” (LX) se dedica el único soneto de asunto propiamente hagiográfico. En los sucesivos endecasílabos, dejando a un lado los atributos más representativos, de los que tanto se explaya José Navarro en los otros poemas dedicados al santo, se advierte ahora de la importancia de estar “prevenido” para la muerte (v. 1). Su vida acaba destinando el alma “al ocaso glorioso” (v. 5), mencionando la “noche oscura” (v. 9), irremediabilmente ligada en nuestro imaginario con san Juan de la Cruz, y se culmina con un terceto en el que los ecos de este están muy presentes: “que a pesar del infiel que lo procura, / ha de vencer las sombras de la muerte / el hijo de las luces del aurora” (LX, vv. 12-14). Se trata de un final glorioso, ya aludido en otros de los poemas dedicados a san Juan, en los que, por ejemplo, entre otros aspectos, se menciona el laurel, símbolo de la victoria de una carrera que simboliza la santidad, tal y como la define san Pablo (XL, v. 19).

El hijo adoptivo de la Virgen (XLI, v. 58) ha sido visto como el más querido por Jesús de entre todo su círculo, el “apóstol que en el pecho / de su Dueño descansó” (XL, vv. 7-8), al que “tomó Dios a pechos” (XXXIX, v. 5), puesto que estuvo recostado sobre Jesús en la última cena (Juan 13, 22-25). Gracias a él le fueron revelados distintos

⁵⁶⁹ Lope de Vega, *Rimas sacras*, op. cit., p. 226.

secretos sobre la divinidad de Jesucristo y el fin del mundo, según se recoge en *La leyenda dorada*, un privilegio que José Navarro versifica del siguiente modo:

Dormido llegó a entender
del cielo la luz más clara
y cosas vino a saber
que a nadie se dejan ver
por los ojos de la cara. (XXXIX, vv. 6-10)⁵⁷⁰

Acaso los ojos más famosos de la cristiandad sean los de una santa a la que también se le dedica un romance con estribillo, debido a una circunstancia especial: “A santa Lucía, en ocasión de haber cobrado por su intercesión la vista una niña” (XLIX). Bajo su protección se encomiendan las religiosas de un convento zaragozano al que volveremos más adelante, con motivo de la profesión de una religiosa, cantada por José Navarro (XXX, XXXI). En el siglo XVI se creía que ella misma se había arrancado los ojos, con los que se le representaba en una bandeja, y los había hecho llegar a su prometido para alejarlo: “puso en un plato los ojos / con que a su Esposo convida” (XLIX, vv. 19-20). Por eso se dice que es ciega, y que “está ciega Lucía de amores”, jugando con el conocido tópico amoroso (XLIX, estribillo), al igual que los rayos que emanan de los ojos se evocan en una tradicional metáfora, que aúna la paradoja y la paronomasia: “lució más al quitarse / los rayos con que lucía”.⁵⁷¹

⁵⁷⁰ Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, vol. 1, pp. 65 ss.

⁵⁷¹ Juan Carmona, *op. cit.*, pp. 292-294.

La identificación de la santidad con la luz de los astros celestes alcanza su máximo exponente, como se ha dicho, en el propio Dios, y tiene su reflejo material en la supernova que guió a los Reyes a Belén. El motivo es cantado por José Navarro en varios poemas “Al nacimiento de nuestro Señor” (XXVIII, XXIX), el “sol más luminoso” por excelencia (XXIX, v. 2), “Astro galán”, se dirá en las endechas “A los Reyes” (XLII, v. 16). Mientras el sol “depone” su brillo ante tales luces, se asocia también a Jesús recién nacido con la imagen del “clavel rojo” (XXIX, vv. 11-12), como también hiciera Góngora en su poema “Al nacimiento de Cristo, nuestro Señor”.⁵⁷²

Evocando otro tópico de probada trayectoria, el de la unión de cuna y sepultura, representación de la fugacidad de la vida y de los tormentos que conlleva la existencia, al alabar al niño Jesús se menciona el tema de la Pasión de Cristo:

Mostraba el Niño contentos
por ver que en esta ocasión
nacía para tormentos,
mas después, con la Pasión,
nos ha de hacer sacramentos. (XXVIII, vv. 51-55)

Los mayores afectos, como dice el poeta, que pueden ofrecérsele al Niño, son los del corazón (XXIX, v. 31), a pesar de la simbología que adquieren los presentes que le llevan los Reyes, de quienes José Navarro escribe, nuevamente, unas quintillas con estribillo y unas endechas, de las que ya hemos hablado brevemente (XLII, XLIII). En ellos se recoge el episodio bíblico de la Adoración de estos tres personajes (Mateo 2, 1-12),

⁵⁷² Góngora, *Obra completa*, ed. cit., vol. I, pp. 565-566.

tenidos por magos, que fueron adoptados por los peregrinos como patronos en el siglo XIII. En el primero de los poemas se repasa la simbología de los tres materiales que le fueron entregados, oro, incienso y mirra, y la voz es constantemente la de un narrador que, sin embargo, desaparece en el segundo de ellos.⁵⁷³

Las quintillas dedicadas a los Reyes tienen un componente dialógico importante, que probablemente recoge la herencia inmensa que la escenificación de la Epifanía ha logrado en nuestra literatura. Dos pastores conversan y se le da la palabra a uno de los tres monarcas, que habla, no obstante, por todos, según él mismo indica (XLIII, v. 36). Probablemente se trate de Melchor, puesto que es el único cuyo nombre se menciona, junto con el de María, José y el de Herodes.⁵⁷⁴

Hablar de la adoración de los Reyes es, al mismo tiempo, hablar del nacimiento de Cristo y, con él, de la Sagrada Familia. Por esa razón, se menciona a la Virgen, alabada en la majestuosa intervención mencionada:

También mi gusto celebra
a tu Madre dulcemente,
porque vitoriosa quiebra
la cabeza a la Serpiente
que nos vino a dar culebra. (XLIII, vv. 31-35)

Se trata de una forma fija procedente de la fraseología popular, que José Navarro emplea también en su poesía propiamente burlesca. El

⁵⁷³ G. Duchet-Suchaux y M. Pastoreau, *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, César Vidal (trad.), Madrid, Alianza, 2009, p. 300-303.

⁵⁷⁴ Sobre las representaciones de la Epifanía en castellano y el *Auto de los Reyes Magos*, véase el estudio preliminar de Ronald E. Surtz a su edición del *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 19-25.

carácter demoníaco, que servía para asociar a la mujer con la serpiente (LXV, vv. 29-32), tiene su parangón en la imagen de la Virgen derrotando a Lucifer en forma de serpiente. *Dar culebra* significaba darse un golpe hasta bien avanzado el siglo XIX (*DRAE*), metafórico en muchos casos, mientras que sigue siendo hasta hoy sinónimo de conflicto. El engaño, la tentación que simboliza el demonio, se hace patente mediante un juego de palabras que, como decíamos, aparece también en la escritura de talante más *burlesco*. Precisamente la recurrencia de ciertos chistes corrobora la cercanía que se manifiesta en la escritura religiosa de sus contemporáneos y es representativo, por ello, como ya se ha explicado, el uso de la “quintilla de ciego”, tal y como define José Navarro este poema en su estribillo: “canten quintillas de ciego a mi Dios, / que ciego y amante me lleva tras sí” (XLIII, estribillo).

La Virgen merece, no obstante, capítulo aparte, puesto que, como se ha anunciado, sus diversas representaciones adquieren un carácter muy destacado en la época, con un incremento notable de la dedicatoria de poemas. Las justas poéticas marianas, como estudió Aurora Egido, se multiplican en el Barroco aragonés con motivo del traslado de reliquias, las canonizaciones y todo tipo de convocatorias de carácter religioso. El tratamiento del tema mariano evoca el elogio de la mujer a la manera de Petrarca y Garcilaso, y las perspectivas son variadas. La polémica sobre la virginidad de María pierde fuerza a mediados del siglo XVII, mientras que, por el contrario, sucesos como el milagro de Calanda vuelven a impulsar en la misma época el icono de la madre de Cristo. Lógicamente, Zaragoza funciona como centro neurálgico de toda esta actividad y, por todo ello, adquiere especial importancia uno de los tres iconos locales que aparecen en las *Poesías varias*, en forma de romance, “A Nuestra

Señora del Pilar” (XLVI). Su extensión es aún mayor por la relación con Santiago, al que se apareció en carne mortal, como se ha indicado, sobre aquella “columna misteriosa” (XLVI, v. 38).⁵⁷⁵

Las palabras brindadas al apóstol fueron emuladas por otros poetas del contexto aragonés como Juan Nadal, autor de una silva dedicada “A la venida de la virgen del Pilar a Zaragoza”. Como en ese poema, son comunes las asociaciones de la Virgen del Pilar con el río Ebro, que le sirve de espejo, y con su pureza y su valía de perla, que encuentra asiento en las conchas de tan sobresaliente peregrino como fue Santiago: “Vino derramando perlas / a media noche la Aurora, / y un devoto peregrino / las recibió con sus conchas” (XLVI, vv. 9-12). Se trata del mismo motivo que, con palabras cercanas acuñó el también aragonés Vicente Sánchez, en uno de sus múltiples poemas dedicados a la Virgen del Pilar: “Sobre unas conchas firmaron / el sacro Pilar, que siendo / la Virgen como una perla, / halló en las conchas su centro”.⁵⁷⁶

Ha de recordarse que se atribuía a las conchas una capacidad de sanamiento y exorcismo, impulsada con el hallazgo milagroso de estos moluscos en el lugar preciso en el que se encuentra la Basílica del Pilar, como símbolo de la naturaleza de su emplazamiento y “dando testimonio de su venida de las entrañas de la tierra”. Estas apariciones mágicas fueron ratificadas por Felipe IV, según recoge José Félix Amada y Torregosa, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza,

⁵⁷⁵ Aurora Egido, “Justas poéticas marianas en el Barroco aragonés”, en *María, fiel al espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco. Catálogo de la exposición (Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 8 de septiembre-10 de noviembre de 1998)*, María del Carmen Lacarra (ed.), Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998, pp. 63-75.

⁵⁷⁶ Vicente Sánchez, *Lira poética*, ed. cit., vol. I, p. 407. El poema de Juan Nadal puede leerse en la antología de *La poesía aragonesa del Barroco*, José Manuel Blecua (ed.), ed. cit., pp. 157-160.

quien, recordemos, fue artífice de la *Palestra numerosa austriaca*, en la que consta un soneto de José Navarro.⁵⁷⁷

Pero más allá de las fronteras aragonesas los mismos motivos eran la esencia de poemas escritos, por ejemplo, por algún que otro poeta navarro. El reflejo de las aguas del Ebro, a cuyas orillas se asienta el templo sagrado del Pilar, se convierte en una imagen repetida y fácilmente identificable. Poco se mudan los adjetivos en el caso de estos versos de Juan de Amiax, en el que las fértiles aguas son remanso de calma en el que reposa, en este caso, Nuestra Señora de Codés:

A nueve millas del cerro
que es origen de Cantabria
(cuyas márgenes hoy riegan
del fértil Ebro las aguas),
al pie de una sierra cumbre
de forma y altura extraña,
cuyo nacimiento tiene
en el reino de Navarra
[...]
cuando del oriente el sol
las luces esparce claras,
visos graciosos y alegres
dibujan las peñas pardas;
los montes de mil colores
y las cumbres hermoseadas
con divinos resplandores
que privan la vista humana.
En este lugar dichoso,

⁵⁷⁷ José Félix Amada y Torregosa, *Compendio de los milagros de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, primer templo del mundo edificado en la Ley de Gracia, consagrado con asistencia personal de la Virgen Santísima, viviendo en carne mortal* [...], Zaragoza, Herederos de Agustín Verges, 1680, p. 125.

refugio para las almas,
la Reina del Cielo tiene
una santísima casa.⁵⁷⁸

La exaltación de los elementos locales lleva consigo, generalmente, su comparación con los de otra procedencia. En este caso, el Ebro, uno de los iconos históricamente más representativos de la identidad zaragozana o aragonesa, es comparado con el Tajo: “Bien puede correrse el Tajo / que aunque sus arenas rojas / tienen tanta copia de oro, / tiene el Ebro mejor copia” (XLVI, vv. 25-28). Ella es, de entre todas, la primera que recibe culto, como se dice en el poema, y la seguirán otras muchas vírgenes de menor trascendencia, como Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja, otro de los motivos predilectos de la devoción mariana en el valle del Ebro. Esta, además, se vincula con el culto mozárabe, ya que la imagen, a la que José Navarro dedica unas quintillas (XXVII), migra con la población que le es devota. Los fieles zaragozanos, azorados por las persecuciones, huyen con una imagen de la virgen hasta El Burgo de Ebro, cuya ermita actual, consagrada a la misma, data precisamente del siglo XVII. A su vez, en ese tiempo comenzó también a edificarse en el zaragozano templo de San Miguel una capilla para la cofradía encargada de guardar la imagen, y se colocó en el lugar una copia de la misma.⁵⁷⁹

Acompañado de un estribillo, el poema “A la imagen de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja” (XXVII) debió de entonarse con motivo de

⁵⁷⁸ *Poetas navarros del Siglo de Oro*, Carlos Mata Induráin (ed.), Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2003, pp. 81-82.

⁵⁷⁹ Antonio Serrano Montalvo, “Las devociones aragonesas en el Valle del Ebro”, en *III Jornadas de estudios folklóricos aragoneses*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1967, pp. 58-67; Eduardo Torra de Arana, “La ermita de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja”, en *Guía para visitar los santuarios marianos de Aragón*, Madrid, Encuentro, 1996, pp. 123-130.

alguna celebración relacionada con ella. Tal vez pudiera tratarse del mismo evento religioso para el que Alberto Díez y Foncalda escribiera otras quintillas, tituladas “A la Virgen que se trajo de Zaragoza la Vieja a San Miguel de los Navarros, donde le hicieron dos novenas por la seca. Cantáronse en la misma iglesia”. De similares características, fueron recogidas en su libro de *Poesías varias*, al que le unen no pocos aspectos con el de nuestro autor, además de el título.⁵⁸⁰

El decir de estos y otros poemas, es tradición rogar su favor para los quehaceres de la agricultura. Así puede leerse en los versos de José Navarro, en los que, una vez más, se recurre a la fraseología, no sin cierto humor, al hilo de los caldos que se repartían en los conventos: “Virgen, pues que pobres son, / ponedlos como una sopa” (vv. 29-30). Según se cuenta, su poder sobre el cielo y las nubes, en el que se insiste a lo largo de las metáforas del texto, hizo posible que obrar el milagro de librar al valle del Ebro de una plaga de langostas que, de otro modo, habría acabado con las cosechas. Protege, fundamentalmente, el trigo, como se pone de manifiesto en los versos de José Navarro, que recurre, por ello, a la imagen del pan como sustento primero del hombre, por el que le piden: “y es la petición astuta, / que si pidiéramos fruta / fuera andarnos por las ramas” (vv. 53-55). La última de las quintillas demuestra que no se olvidan, además, los típicos juegos de palabras del poeta, y la inclusión de ciertas connotaciones sexuales que se asocian al mundo de los molineros. El *pan* y las *nueces*, vocablos que servían para ponderar el buen sabor de los alimentos, que se usan vulgarmente para reprehender (*dar un pan como unas nueces*) o mostrar desacierto, y remiten, además, al erotismo:

⁵⁸⁰ Alberto Díez, *op. cit.*, p. 20.

Pero, pues soléis estar
liberal todas las veces,
uno y otro podéis dar
y lleguemos a alcanzar
que haya un pan como unas nueces. (vv. 56-60)⁵⁸¹

Finalmente, merecen una mirada detenida distintos poemas dedicados a varias religiosas, aludidos ya en ejemplos concretos, en los que aflora una temática muy común en la poesía conventual de la época, especialmente frecuentada en las ciudades de Zaragoza y Barcelona. Así lo ha demostrado Nieves Baranda, que concluye, gracias al estudio de numerosos pliegos sueltos españoles de entre 1634 y 1750, que constituye todo un subgénero en torno a tan trascendental motivo. Por medio del encargo de estos poemas, que podían tener acompañamiento musical, se enriquecía la vida de las monjas, con cuyo encierro se ha asociado tradicionalmente la creación literaria.⁵⁸²

Se trata de la celebración del sacro epitalamio, toma de velo o profesión, que motiva el encargo de textos que se compartirían con los asistentes en tan señalado día, en honor de una determinada monja, cuyo nombre se menciona, como veremos (XXX, XXXI, XXXII, XXXIII y

⁵⁸¹ Véase el capítulo “De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro”, de Agustín Redondo, en su libro *Revisitando las culturas del Siglo de Oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 133-148; Louis Combet, “Lexicographie et sémantique: quelques remarques à propos de la reedition du *Vocabulario de refranes* de Gonzalo de Correas”, *Bulletin Hispanique*, 71 (1969), pp. 231-254.

⁵⁸² Nieves Baranda, “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares”, *Bulletin Hispanique*, 113, 2 (2011), pp. 269-296 (sobre la importancia del subgénero en Zaragoza, pp. 277-279); Sonjia Herpoel, “Sociabilidad y literatura en los conventos femeninos del Siglo de Oro”, en *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Mechthild Albert (ed.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 239-253.

XXXIV). La profesora ha pasado ya un tiempo estipulado en el convento, después del cual toma los hábitos definitivamente, es decir, la profesión religiosa, que, como se recoge en *El libro de las novicias* del abad Sylvain, “es un contrato por el que una novicia se entrega a Dios, en una congregación aprobada por la Iglesia, haciendo formalmente los tres votos de pobreza, castidad y obediencia, conforme a la regla y a las constituciones”.⁵⁸³

En las *Poesías varias* constan seis composiciones de ese cariz, que probablemente se escribieron para determinadas ocasiones y fueron recogidos con posterioridad en el volumen misceláneo, como ocurre con otros poemas de circunstancias. Recordando unas palabras de Antonio Pérez Lasheras, parece coherente estudiarlos en este contexto, junto con la poesía religiosa, puesto que “tales poemas dejan de tener su auténtico sentido si se desgajan del complejo proceso para el que fueron creados”. Aparecen bajo títulos sencillos y relativamente frecuentes en la época para ese tipo de poemas como “A la profesión de una religiosa” (XXX y XXXI), cuya orden se menciona en el desarrollo del poema (se trata de las bernardas del Convento de Santa Lucía), mientras que, en otras dos ocasiones, el convento del que entra a formar parte la profesora se anuncia ya en el título: “A la profesión de una religiosa del Convento de Jerusalén” (XXXII, XXXIII y XXXIV), de la orden de las clarisas, y “Al velo de una religiosa de la Encarnación” (XLV), convento de carmelitas descalzas.⁵⁸⁴

Varios de estos poemas comienzan ensalzando el carácter milagroso del espacio por medio de la palabra, cuyos trucos de ingenio

⁵⁸³ Sylvain, *El libro de las novicias*, Barcelona, Juan Gili Editores, 1911, p. 184.

⁵⁸⁴ Antonio Pérez Lasheras, “Góngora y su influencia en los villancicos cantados: el caso aragonés”, en *Piedras preciosas*, *op. cit.*, p. 206. Sobre la evolución de la manera de redactar los títulos, véase Nieves Baranda, *art. cit.*, p. 284.

parecen igualmente sorprendentes. Parece que comulgara con aquella definición del arte que hiciera Baltasar Gracián en la primera parte de *El Criticón*: “De suerte que es el artificio gala de lo natural, realce de su llaneza; obra siempre milagros”. Por medio de su propio artificio, hace el poeta un llamamiento a la fe: “miren el milagro bien, / que canto en Jerusalén / y me oyen en Zaragoza” (XXXII, vv. 3-5), refiriéndose al citad convento, o “Quien a un tiempo ver quisiere / bodas, profesión y entierro, / véngase a la Encarnación / y sabrá aqueste misterio” (XLV, vv. 1-4).⁵⁸⁵

Puesto que a la profesión se le confiere el carácter de epitalamio sagrado, la terminología empleada es la del amor, que deviene *strictu sensu* en una *religio amoris*, desde el mismo momento en el que la monja entra en una comunidad para prepararse. Hielo y fuego, cual pasión humana, representan la dedicación a su divino matrimonio: “En el amor de su Esposo / viva con tan casto incendio / que el cristal de su pureza / sea ardor y no sea yelo” (XLV, vv. 29-32). Ese casto matrimonio, en palabras de Felipe Gómez Solís, “presupone la noción del enamoramiento y constituye la antesala de la unión del alma con Dios o con Cristo”. Simboliza, a los ojos del poeta, la cárcel del convento en el que se encierran las religiosas, cual prisión de amor: “Cuidado con la zagala / que a una cárcel se sujeta, / que a las prisiones se viene / por Cristo, que la hace buena” (XXXIII, vv. 1-5), tal y como rezan los cuatro primeros versos, precedidos de un estribillo en el que aparecen idénticas

⁵⁸⁵ Las palabras del jesuita proceden del comienzo de la crisis octava, en la primera parte de *El Criticón*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 905.

imágenes que las del amor humano: “A la novia que se casa / y en fuego de amor se abrasa”.⁵⁸⁶

Así como la llama, no se deja de mencionar también, con carácter sagrado, la misma enfermedad que padece el poeta por su enamorada, sólo que se traslada, en estas ocasiones, al fervor de la fe: “Locuras son del amor, / que parece temeraria / en querer llamarse esposa / de quien ha sido criada” (XXX, vv. 5-8). Es frecuente el énfasis a la hora de diferenciar ese cambio de estado, un antes y un después marcado por la profesión, cuyo léxico se corresponde hasta cierto punto con el código del cortejo amoroso y las fases establecidas para el mismo, de las que se ha tratado en el capítulo correspondiente. Como se lee en los libros de novicias, “antes de tomar el hábito, una joven debe pasar en la comunidad cierto tiempo, más o menos largo, fijado en las constituciones, a fin de prepararse para el noviciado. Durante esa preparación, recibe el nombre de *pretendiente*, *postulante* o *aspirante*”.⁵⁸⁷

Las imágenes del *ascensus* que simboliza ese tipo de cambio, puesto que permite la posibilidad de contemplar a Dios, se manifiestan, por ejemplo, mediante el ave Fénix o el emblema del corazón alado, que apela doblemente al amor y a la santidad: “el amor le ha dado alas” (XXX, v. 12). Lo mismo se aprecia, de manera subrepticia, en las endechas dedicadas a una religiosa del Convento de Jerusalén:

Mejor que el ave hermosa,
cuyas plumas renuevan
en ardientes aromas
olorosas centellas,

⁵⁸⁶ Felipe Gómez Solís, *Imágenes eróticas y bélicas de la literatura espiritual española (Siglos XVI-XVII)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1990, p. 24.

⁵⁸⁷ Sylvain, *op. cit.*, p. 178.

a nuevo ser renaces,
y en agradable ofrenda
a más activo fuego
tus afectos se queman. (XXXIV, vv. 13-20)

Esa imagen mítica es una nota frecuente en este tipo de poemas, que puede leerse también en Vicente Sánchez: “del Amor las plumas calza, / bella ninfa, que de un vuelo / pretende llegar al Cielo”. Las monjas que toman sus hábitos mueren para el mundo terrenal, como explica el poeta en un romance (“con santo acuerdo / se nos muere para el mundo / y se nace para el Cielo”, XLV, vv. 6-8), y dejan atrás el “mundo de la vida civil”, según el *DRAE*, el llamado *siglo*, en oposición a la vida religiosa: “Si del siglo se aparta / viva gustosa, / y en dejando este mundo / rueda la bola” (XXXI, v. 9-12).⁵⁸⁸

Al abandonar su vida anterior, estas mujeres se casan y emprenden sus nuevas encomendaciones, todo a un tiempo: “Cásese con Jesucristo, / porque aqueste casamiento / yo sé que no puede errarlo, / que es de su profesión eso” (XLV, vv. 9-12). Es un cambio tan drástico y definitivo, que no tiene parangón con cualquier otra promesa terrenal, anulando su vida anterior: “Los votos de religión, sean simples o solemnes, superan en fuerza y extensión a los votos particulares hechos en el siglo; porque, como dice santo Tomás, los votos de religión contienen de un modo eminente los votos particulares”. Viudas o mujeres de vida licenciosa, se veían así readmitidas, en cierto modo, en la sociedad, por medio de su unión con Dios.⁵⁸⁹

La entrega a la vida religiosa es equiparada con la caza, símbolo amoroso: “Como es cazador tan diestro, /cada vez que tira acierta / y se

⁵⁸⁸ Vicente Sánchez, *op. cit.*, vol. I, p. 221.

⁵⁸⁹ Sylvain, *op. cit.*, p. 185, nota.

queda muy gustoso / luego que tiene una presa” (XXXIII, vv. 33-36). Esa constante hipérbole del amor responde a una cuestión de funcionalidad estética, y al lector le resulta más factible, con toda probabilidad, comprender la situación. “Los poetas recurren a historias y personajes bíblicos en un intento de examinar con mayor lucidez determinadas circunstancias vitales –sobre todo, amorosas–”, señalaba Gemma Gorga. Otro ejemplo de ello puede leerse en el romance de José Navarro “A la profesión de una religiosa”: “En creerse los afectos / del galán que la regala / ha sido esta Madalena / más piadosa que una Marta” (XXX, vv. 29-32). Recuérdese que, curiosamente, en el poema dedicado “A la Madalena”, se lee también: “porque si bien canta Marta, / mejor llora Madalena” (XXIV, vv. 59-60).⁵⁹⁰

Si bien era frecuente que los nombres de las religiosas que tomaban el velo se congregaran en el título de los poemas, como puede verse en los poemas de Vicente Sánchez, no es así en el caso de José Navarro. Tampoco hallamos en sus poemas una huella de los padrinos de la ceremonia, una seña de identidad que se aprecia también en composiciones que de este tipo firmó, por poner otro caso, sor Marcela de San Félix, hija de Lope.⁵⁹¹ Sin embargo, como se ve, la antroponimia se aprovecha en el desarrollo de los textos para hacer alguna alusión a su simbología y alabar, a un tiempo, a la monja en cuestión: “hoy le da su luz el cielo / y es la pastorcilla Clara” (XXXII, vv. 9-10). Por ello podemos afirmar que varios de estos poemas tienen la misma destinataria: Madalena, a quien se dedica un romance en el cual, además

⁵⁹⁰ Gemma Gorga López, art. cit., p. 24. Véanse las anotaciones correspondientes a la edición manejada de la Biblia, por Eloíno Nácar y Alberto Colunga.

⁵⁹¹ Sor Marcela de San Félix, *Obra completa*, Electa Arenal y Georgina Sabat-Rivers (eds.), José María Díez Borque (pról.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 74.

de *Marta*, se la llama *Bernarda* por la orden religiosa de la que entra a formar parte, reaparece en unas seguidillas “A lo mismo”, según se indica (XXXI). Allí, nuevamente se lee: “Las esposas de Cristo / a Madalena / con su Esposo la casan, / que es una y buena” (vv. 5-8). Quizá podamos deducir de estos datos que no se trata de mujeres proveniente de un linaje muy destacado, puesto que sus apellidos, quizás, merecerían figurar en la escritura, lo cual, por otra parte, convendría al autor. Asimismo, consta, en otro romance, el nombre de María Jusepa, religiosa de la Encarnación, de la que poco hemos podido averiguar (XLV, v. 17).

Estos poemas celebrativos comparten plenamente la lengua poética de carácter religioso con otros que ya hemos analizado, a cuyo ámbito pertenecen, y nos hacen retornar de nuevo al ámbito de la hagiografía, un rasgo común en el subgénero, que remite a una doble función divulgativa: la del evento y la del recuerdo del santo. En palabras de Nieves Baranda,

Si es de creer en su función de pedagogía religiosa, a propósito de la vida del santo que se cantaba o el simbolismo fundamental de la navidad, por ejemplo, no es menor la proyección social e institucional que se podía ejercer a través de su difusión. Al igual que las relaciones de fiestas, el pliego se convierte en el testimonio escrito, por lo tanto permanente, de un hecho efímero, en el que una comunidad desea plasmar su prestigio con el mejor despliegue posible de recursos.⁵⁹²

Mientras que la liturgia en sí misma no parece ofrecer, tal y como señala la estudiosa, alicientes narrativos atractivos para el público,

⁵⁹² Nieves Baranda, art. cit., p. 272.

por su carácter repetitivo, sí, en cambio, se encuentran por doquier en las vidas de los santos. Así lo aprovecharían las comunidades religiosas de las que se da noticia en los poemas mencionados y, por ejemplo, los dos primeros textos dedicados “A la profesión de una religiosa” (XXX y XXXI) ofrecen una serie de referencias a San Bernardo, orden con la que se asocia a la monja en cuestión, y que, por cierto, imprimía con cierta frecuencia pliegos con este tipo de composiciones, según ha estudiado Nieves Baranda y podemos atestiguar, simplemente, con la abundancia de poemas en que lo menciona Vicente Sánchez, uno de los más prolíficos en este sentido.⁵⁹³ Otra orden aludida, como se ha adelantado, es la de las franciscanas clarisas, puesto que a su cargo está y estaba el convento de Santa María de Jerusalén, en Zaragoza (XXXII, XXXIII y XXXIV). Finalmente, es también objeto de inspiración una carmelita, puesto que aparece un romance “Al velo de una religiosa de la Encarnación” (XLV). De todos los motivos asociados con las respectivas órdenes o sus emplazamientos se da cuenta en los poemas, y de ellos se sirve José Navarro para construir sus conceptos.

En forma de romance se lee que “De un Bernardo se ha valido / para salir con sus trazas, / que con la leche más pura / fue de los santos la nata” (XXX, vv. 21-24). Los periplos del santo, conocidos por buena parte de los presentes, funcionan como un hipotexto sobre el que se construye el elogio de la monja, alguna de cuyas virtudes se asocia con el modelo divino. Así, en el poema siguiente, bajo el molde estrófico de la seguidilla, se añade: “A ser hija se pone / de un bravo santo / que, con ser tan melifluo, / era un bernardo” (XXXI, vv. 13-16), donde Melifluo y Bernardo pueden entenderse como nombres genéricos y propios,

⁵⁹³ Nieves Baranda, art. cit., p. 280.

siguiendo la habitual dilogía de la que tanto gusta el poeta, puesto que a san Bernardo se le otorgaba el sobrenombre de *Doctor Melifluo*, o de *la boca de miel*. *Bernardos* se llamaba a los cistercienses una orden que, a juzgar por la bibliografía consultada, tuvo una importante difusión en la península. Su desarrollo debe mucho a la persona de Bernardo de Claraval, quien tanta influencia ejerció, a su vez, en el misticismo, en general, y en la devoción mariana, con las consiguientes derivaciones en las artes y las letras. Se le atribuye a él la responsabilidad, gracias a su *Apología de Guillermo*, del rechazo del ornamento en las construcciones de la Orden del Císter, que se extendió después a otras.⁵⁹⁴

Una de las representaciones que más se ha destacado a nivel europeo a la hora de estudiar la iconografía del santo es precisamente la de un relieve del retablo renacentista de Pedro Moreto, que se guarda en la Seo de Zaragoza, en el que el santo sedente escribe con su pluma mientras la virgen, aparecida entre las nubes, presiona su pezón ante la atenta mirada del niño Jesús. Al mismo tiempo, existe una pintura zaragozana de Vicente Verdusán, cuya datación remite a finales del XVII, llamado *Lactatio*, que se encuentra hoy en el Museo de Bellas Artes de la capital aragonesa, aunque colgara previamente de los muros del Monasterio de Veruela. Varios son también en el Museo del Prado los óleos que representan la misma imagen del santo, postrado ante la Virgen que, con el niño en brazos, presiona su pecho para dar de beber al santo. La imagen maternal aparece, por ejemplo, en medio de un cielo plagado de ángeles firmado por Murillo, que lo pintó, parece ser, alrededor de

⁵⁹⁴ Thomas Merton, *San Bernardo, el último de los padres*, Madrid, Rialp, 1956; Georges Duby, *San Bernardo y el arte cisterciense: el nacimiento del Gótico*, Madrid, Taurus, 1981; Santiago Cantera Montenegro, *San Bernardo o el Medievo en su plenitud*, Madrid, Criterio Libros, 2001; Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 207-216 (*s.v. Bernard de Clairvaux*).

1666, pero también, una centuria más antiguo, se conserva entre las mismas paredes aquel otro de Juan Correa de Vivar, entre otros.⁵⁹⁵

Aparte de los versos mencionados, José Navarro reitera la imagen, sirviéndose de la plasticidad de la misma para evocar a san Bernardo: “Alcanzó de entendido / renombres altos, / teniéndose la leche / siempre en los labios” (XXXI, vv. 17-20).

Como a nuestro poeta, el milagro de la *lactatio* ha inspirado a muchos artistas hasta nuestros días, llegando al punto de ser traducida al lenguaje cinematográfico en época reciente de manos del también aragonés Bigas Luna, en su película *La teta y la luna* (1994). La *lactatio*, en forma de leyenda cuyo fundamento se encuentra en la obra del propio san Bernardo, aparece en el *Cancionero de Úbeda* y en las *Cantigas de santa María* de Alfonso X El Sabio, en las que se narra la resurrección de un monje cisterciense tras beber leche del seno de la Virgen, así como la curación de leprosos tras el mismo procedimiento milagroso y singular. Estos y otros testimonios corroboran que, como ficción, el episodio fue muy conocido en España, e incluso pasó a adherirse a otros santos como Agustín, al que también se le dedican unas quintillas en las *Poesías varias* (XXXV). Pese a que no aparece en las fuentes tenidas por fidedignas a la hora de relatar la biografía de san Bernardo, como refiere Rafael M. Durán, “los dos famosos historiadores de la Orden Fr. Ángel Manrique en los célebres *Annales Cistercienses* y Crisóstomo Henríquez

⁵⁹⁵ Al relieve de la Seo como uno de los más representativos de la iconografía del santo se refiere Francisco J. Sánchez Cantón en su presentación al libro de Rafael M. Durán, *Iconografía española de san Bernardo*, Poblet, Monasterio de Poblet, 1990, p. 12. Se ha obtenido más información sobre el mismo de Joaquín Albareda Piazuelo, *El retablo de San Bernardo de la Seo*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1952.

en su conocido *Menologio* (13 de mayo), difunden la leyenda” en la primera mitad del siglo XVII.⁵⁹⁶

Además, las menciones a la profesión de la religiosa y al santo, se acompañan curiosamente de otras al ayuno y al apetito, apelando quizá a otra dimensión significativa a la que José Navarro, una vez, más no quiere renunciar. Y es que, según el *Diccionario de Autoridades*, se empleaba ya la frase *salsa de san Bernardo* para explicar “el hambre, o apetito bien dispuesto, que uno suele tener, por lo que no repara en que la comida está bien o mal sazonada”. Otra mención simbólica para la que se sirve de un nombre propio es al hablar de la Magdalena, pecadora por excelencia, como se ha dicho, que se opone al antropónimo de Bernarda, aquella de la orden del recato y la falta de pompa, todo un icono de la meditación y la vida recogida:

En la gracia de su Esposo
ha de quedar confirmada
y si era antes Madalena
agora ha de ser Bernarda.

Teniendo esposas su dueño,
a que se case la llama;
sin duda que mucho ayunan
pues no le parecen hartas. (XXX, vv. 41-48)

La orden religiosa se acompaña de una mención de la santa que da nombre al convento (v. 24), y, con ella, de sus atributos: “Lucía la favorece, / y es maravilla bien rara / que quien más cegó de amores / las vistas le dé en su casa” (vv. 33-36). También Vicente Sánchez combina a

⁵⁹⁶ Rafael M. Durán ilustra el episodio de la *lactatio*, *op. cit.*, pp. 39-50; la cita es de la p. 43.

san Bernardo y santa Lucía en un poema dedicado a otra religiosa del mismo lugar, con sus atributos, en unas quintillas que se cantaron en honor de la santa, según reza el epígrafe de su libro, en el convento de religiosas bernardas, o en sucesivas jácaras, romances y otras quintillas que celebraban el día de san Bernardo. Insistimos en que podemos asociar, por todo ello, algunos de los poemas hagiográficos de José Navarro con un más que probable uso en las fechas señaladas del calendario litúrgico, acompañados de música, en la que tiene sus tablas la monja de la que habla (XXXI, vv. 33 ss).⁵⁹⁷

“A la profesión de una religiosa del Convento de Jerusalén”, de nombre Clara, como hemos visto, también le dedica José Navarro varios poemas consecutivos en el libro: unas quintillas (XXXII), un romance con estribillo (XXXIII) y unas endechas (XXXIV). El mismo Vicente Sánchez dedicó otras quintillas “A la profesión de la señora doña María de Borja y Aragón, en el convento de Jerusalén de Zaragoza”. Aunque no sepamos si la religiosa de las *Poesías varias* procedía de alguna familia respetable, se conoce mejor, por el contrario, el buen funcionamiento de la mencionada comunidad. Como ha señalado Ana Sanz de Bremond en una “Aproximación documental a la economía clariana aragonesa: los documentos del Archivo Histórico Nacional”,

las religiosas del Convento de Jerusalén eran propietarias de muchas casas en la ciudad de Zaragoza que tenían arrendadas [...]. Los arrendamientos fueron más abundantes a finales de la Edad Moderna y característicos de los

⁵⁹⁷ Vicente Sánchez, *op. cit.*, vol. I, pp. 236-237, 360-362, 375 ss., respectivamente.

conventos de nueva creación, sobre todo de los fundados en el siglo XVII, constituyendo otra forma de explotación de los bienes.⁵⁹⁸

Como se ve en dichas quintillas, es frecuente que el velo, central en el evento, se convierta en objeto de metáforas de todo tipo, que remiten fundamentalmente a la retórica del amor. Se dirige el poeta, así, “A la zagala que un velo / nube será de su cara” (XXXII, vv. 6-7). La trascendencia del símbolo es cantada por José Navarro en otro de estos poemas, con un políptoton a los que nos tiene acostumbrados: “Comience a ser religiosa / la que todo el año entero / ha vivido desvelada / porque le faltaba el velo” (XLV, vv. 13-16). La disemia de la *prenda*, sustantivo y verbo, no se desaprovecha para bromear acerca de la nueva vida de la religiosa:

Yo no sé bien lo que emprende,
mas si esta vida profesa
no podrá andar por el mundo
con la cara descubierta.

Aquí la encierra su Esposo
y, para que ande compuesta,
vivirá siempre aliñada
con una vez que la prenda. (XXXIII, v. 25-32)

La misma frecuencia tiene el elogio de la religiosa como una *pastora* que, por los *montes*, acompañe al *Cordero* (XXXII, XXXIII, XXXIV). Esta divina trashumancia es una de las imágenes que, al hilo de

⁵⁹⁸ Vicente Sánchez, *op. cit.*, vol. I, pp. 239-240; Ana Sanz de Bremond y Mayáns, “Aproximación documental a la economía clariana aragonesa: los documentos del Archivo Histórico Nacional”, *La clausura femenina en España. Actas del simposium (1/4-IX-2004)*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2004, vol. 2, pp. 1198-1199.

una larga tradición filosófica y cristiana, pero también vinculada a la égloga pastoril, representan la *peregrinatio vitae*, un motivo muy abundante en esta poesía, que también se exalta en las vidas de algunos de los santos mencionados, como san Blas (XXVI, vv. 2 y 47). Se trata de una emulación de la imagen de Cristo como peregrino, que queda patente, asimismo, en estas *Poesías varias* (XXII, vv. 11 ss). Además, el pastor se comunica con los animales, al igual que san Francisco de Asís, “el Llagado Serafín”, fundador de la Orden de Santa Clara, al que rinden pleitesía en el convento de Jerusalén, y que representa, como todo santo, a Cristo:

Asístela afectuoso
el Llagado Serafín
en este albergue dichoso,
porque este santo es, en fin,
pies y manos de su Esposo. (XXXII, v. 47)

Finalmente, la tercera residencia mencionada surge en el romance dedicado “Al velo de una religiosa de la Encarnación” (XLV), un convento de la Orden de las Carmelitas Descalzas. Esta es aludida en el poema mediante el monte que le da nombre, enriquecido por la presencia de la nueva religiosa: “María Jusepa, digo, / que hoy al Carmelo subiendo / como flor y como estrella / ya lo hace jardín, ya cielo” (XLV, vv. 17-20). En él, recordando sólo la elevación, que da nombre, por cierto, a una calle zaragozana, se menciona a un “Profeta” que, sin duda, debe remitir a Elías, inspirador de la citada orden. Este poema se convertiría, casi con seguridad, en uno de los “himnos y alabanzas” (vv. 25-26) que se cantarían en momentos como ese, aunque tal vez nunca podamos saber de qué modo: “que para hacerlo este oficio / de coro lo

sabr  presto” (vv. 27-28). Aunque referidas a la literatura medieval, valen en este caso unas palabras de Paul Zumthor,

admitir que un texto, en cualquier momento de su existencia, fue oral, es tomar conciencia de un hecho histórico que no puede confundirse con el hecho de que su vestigio escrito subsiste, y nunca aparecerá, en sentido propio de la expresión, “ante nuestro ojos”.⁵⁹⁹

Conclusiones

La poesía religiosa, sobre todo aquella que podemos denominar hagiográfica, constituye, sin duda, uno de los bloques más copiosos dentro de las *Poesías varias*. En su seno hemos estudiado también otro tipo de textos que, no obstante, no pierden de vista el horizonte de la fe y el cristianismo. La dificultad de clasificar los poemas incluidos en el volumen podría habernos inducido, en este caso, a considerar el dedicado al Corpus como uno de los textos de temática religiosa, como es evidente. Sin embargo, aunque su carácter festivo es común, por ejemplo, al de los versos dedicados a la toma de velo, parece que prima en estos últimos un carácter *apriorístico*, mientras que lo descriptivo era fundamental en el primero. En cualquier caso, el trasfondo celebrativo es común en todos ellos, y también los poemas propiamente hagiográficos se sitúan en ese clima de fervor religioso y de fiesta inclusiva para el pueblo.

Como se ha visto, los personajes que se convierten en objeto de inspiración proceden prácticamente en su totalidad del Nuevo

⁵⁹⁹ Paul Zumthor, *La letra y la voz de la “literatura” medieval*, p. 41

Testamento, a excepción de menciones puntuales como la del profeta Elías. Con este tipo de poesía religiosa, nacida en el ambiente del catolicismo postridentino, podríamos decir que el poeta se inserta en la maquinaria de esa *fábrica de santos* que tiene lugar como rechazo de la doctrina protestante, metafóricamente acuñada por Jean-Claude Schmidt en homónimo artículo, y traslada a la tradición española por Ricardo García Cárcel.⁶⁰⁰

El mensaje religioso y el clima de fervor del momento implican no ahorrarle al lector los detalles sangrientos, los adjetivos morbosos, mientras que se seleccionan las escenas de padecimiento, crucifixión o martirios. El impacto emocional, el patetismo, se incrementa en ocasiones con la inclusión del *yo* poético en la acción que se está narrando. El poeta se implica en la emoción que, según se sobreentiende, ha de sobrecoger a los oyentes o lectores cuando escuchen o lean dichos poemas. En palabras de Francis Cerdán, la “literaturalización del sentimiento religioso y [...] de la culpabilización del hombre pecador en el miedo que engendraba la perspectiva de la muerte llegó a generalizarse en el siglo XVII y a empapar la mentalidad colectiva”.⁶⁰¹

Respecto a la iconografía de estos santos, José Navarro se acoge a las características de la tradición, anotando especialmente aquellas que son peculiares del arte español. Asimismo, estas singularidades coinciden

⁶⁰⁰ Jean-Claude Schmidt, “La fabrique des saints”, *Annales*, 2 (1984), pp. 286-297; Ricardo García Cárcel, “La religiosidad popular i la història”, *L’Avenç*, 137 (1990), pp. 20-27. Del 8 al 24 de marzo de 2010 se celebró en Zaragoza un curso en torno a todas estas cuestiones, titulado, precisamente, *Fábrica de santos*, coordinado por Eliseo Serrano, cuyas actas han visto parcialmente la luz: “Fábrica de Santos: España, siglos XVI-XVII”, *Jerónimo Zurita. Revista de Historia*, 85 (2010), pp. 11-132.

⁶⁰¹ Francis Cerdán, “Los afectos del pecador arrepentido a la hora de la muerte. Tensión anímica y expresión poética en el siglo XVII”, en *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, Eliseo Martín (ed.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1994, p. 547.

en ocasiones con la iconografía zaragozana, es decir, que concuerda con alguna representación significativa de tal o cual personaje. Especial atención merecen una serie de poemas claramente vinculados con la misma, dedicados a Santiago, a la Virgen del Pilar o a Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja.

Para regalar a los santos, los devocionarios han recomendado hasta nuestros días “leer con atención la vida del Santo o Santos de quienes se reza aquel día, procurando imitar algo de lo que leemos” y, además, transmitirlo, “hablar en nuestras conversaciones de sus virtudes, para que otros los imiten y veneren”. Otro de los modos de difusión es el de la canción por parte de los fieles en diferentes celebraciones de carácter sagrado. En la línea de otros poetas, José Navarro compuso varios poemas inspirados en personajes del Nuevo Testamento, como los Reyes Magos, pero también algunos otros dedicados a religiosas con motivo de su profesión de fe. Análisis como los de Nieves Baranda o el estudio de Vicente Sánchez por parte de Jesús Duce nos inducen a postular a José Navarro como un compositor de versos destinados tales menesteres, aunque no se tenga conocimiento de la conservación de pliegos que lo corroboren. La compilación de sus *Poesías varias* parece apuntar inevitablemente a que, al menos, sí escribió emulando ese tipo de prácticas, tempranamente, a juzgar por las conclusiones de Nieves Baranda.⁶⁰²

La reiteración de nombres y asuntos hacen aflorar una característica muy visual en la tipografía del libro, como son los sintagmas “A lo mismo” (al mismo asunto del anterior poema) y “Otras”,

⁶⁰² *Devocionario escogido entresacado de los libros de piedad de nuestros más selectos autores por los padres Francisco de Paula Maruri y Cecilio Gómez Rodeles de la Compañía de Jesús*, Bilbao, Imprenta del Corazón de Jesús, 1890, p. 327.

que son, en casi todos los casos, quintillas. Se trata de la estrofa más empleada, con su carácter fuertemente musical, especialmente empleada para el canto, y una tendencia a dar cabida a la expresión burlesca, manteniendo la naturaleza de aquellas coplas de ciego de que el propio José Navarro, como se ha demostrado, menciona en varias ocasiones. Nuestro poeta no apuesta por los metros italianos, como sí hizo Lope, para este tipo de poesía, y sólo aparece un soneto dedicado “Al martirio de san Juan Evangelista”, profeta al que brinda, sin embargo, otros tres poemas (dos de ellos escritos en quintillas, y un romance). Por el contrario, predominan todo tipo de metros tradicionales, que tienen mucho que ver con su ritmo y la frecuencia de su uso para la canción, a la que muchas veces se destinaban estos versos.

Se aprecia el recurso de los refranes, la fraseología popular, los diminutivos y todo tipo de expresiones coloquiales y parece que los guiños humorísticos a su propia literatura burlesca se introducen aprovechando la popularidad de ciertos motivos o personajes. Es de suponer que la mayoría de los receptores comparten el trasfondo referencial, un conocimiento que se aprovecha para la recreación conceptual, puesto que es posible, como lo definiera Gracián, el establecimiento de vínculos entre materias dispares, que favorece el estímulo del auditorio.

El análisis de algunos de los versos de carácter religioso que José Navarro dio a la imprenta revela que su gusto conceptista por los juegos de palabras y la dilogía se mantiene presente también este tipo de poemas. Con ello se ratifican los empeños de autores que, como Arantza Mayo, no sólo superan las teorías de Crosbie respecto a la naturaleza mutuamente excluyente de conceptismo y divinización, sino que han

tratado de mostrar que se trata de tendencias más bien complementarias. Tales conclusiones pueden aplicarse, pues, no sólo al *contrafactum* de poemas completos, sino a aquella “divinización de temas” a la que se refirió Dámaso Alonso y, como se ha intentado justificar, también en la obra de José Navarro.⁶⁰³

Claramente consiste en revestir de ropajes familiares a personajes religiosos, una estratagema vulgarizante en apariencia, pero muy efectiva. La materia más elevada y las hazañas más inverosímiles se cuentan a veces con el enfoque cotidiano de una escena doméstica. A pesar de la paradoja, la difusión del conocimiento religioso debe aprovecharse de un cauce como el poético, al alcance de todo y de todos. Lo difícil es aislar esta característica dentro de la escritura de José Navarro, en cuyas *Poesías varias* el tono burlesco es precisamente una marca particular, pero la sutileza de tales pinceladas sirve en cierto modo para diferenciar el humor de una y otra clase de asuntos. Góngora fue, sin duda, un maestro en tales menesteres, si bien se han anotado algunos ecos preclaros de san Juan de la Cruz, Quevedo o Lope, entre otros, así como de aragoneses del momento, que escribieron en la misma línea.

Estos poemas nacieron, pues, con el objeto final de, a través de las cosas mundanas, a través de la poesía que estaba en todas partes y para todo servía, mostrar la grandeza de Dios pero, sobre todo, la de la palabra. Así lo escribió en aquellos mismo años el poeta inglés Thomas Taherne: “El mundo me evocó su eternidad, / por donde caminó mi alma; / y todo aquello que veía / me hablaba”. En forma de verso, la lengua

⁶⁰³ Arantxa Mayo, *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2007, p. 19.

poética sirve como cauce para las ideas, para los conceptos, para evocar la seriedad y mover a la fe, pero también a la celebración y a la risa.⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Se trata de unos versos del poema “Wonder”: “The world resembled his eternity, / in which my soul did walk; / and ev’ry thing that I did see / did with me talk”, traducido por Juan Jesús Zaro Vera en “Poesía religiosa del siglo XVII: Inglaterra, Francia y Alemania (Antología bilingüe)”, *Hikma. Revista de traducción*, 6 (2007), pp. 66-67.

4.4. Poesía descriptiva

Los manuales de retórica y las historias de la literatura refieren las dificultades para definir qué es la llamada *poesía descriptiva*, si esta puede acotarse como un género o, según criterios tipológicos, como una modalidad constante que prevalece en el tiempo. De hecho, mientras hay quienes insisten en tratarla como una parte de la poesía didáctica, especialmente en el siglo XIX, otros recuerdan que Aristóteles la excluyó de la literatura, a pesar de que se refiriese a un tipo de escritura concreto que poco tiene que ver con lo que aquí nos concierne. Resulta significativo que muchos tratados insisten en lo capcioso del sintagma *poesía descriptiva*, algunos con tal restricción como la de Luis Mata i Araujo, que resta méritos a Lope de Vega, o a los aragoneses Baltasar Gracián y Lupercio Leonardo de Argensola, como autores de “composiciones rigurosamente descriptivas”, que identifica “más bien [como] trozos sueltos que [como] poemas completos”. Para él, como para tantos otros autores, “la poesía descriptiva es más bien un adorno de todas las especies de poesía, que una composición particular, puesto que el poeta apenas describe sin emplear como fundamento de su obra alguna acción o sentimiento”.⁶⁰⁵

Sin embargo, parece adecuado recurrir a tal clasificación cuando el motivo principal de un poema carece de mayor trascendencia que la de describir, dar cuenta de los rasgos y del aspecto físico de una realidad que puede ser de muy diversa naturaleza, aun cuando este fuera, como dijera Alberto Lista, un “género [...] desconocido en la antigüedad griega

⁶⁰⁵ Aristóteles, *Poética*, ed. cit., I, 1447 b, p. 36; Luis de Mata i Araujo, *Lecciones elementales de literatura aplicadas especialmente a la castellana*, Madrid, [s.n.; Imprenta de Norberto Llorençí], 1938, p. 271.

y romana”. No había, en efecto, tratados teóricos que se refieran al género de la poesía descriptiva, pero lo cierto es que no puede negarse tal práctica entre los escritores del XVII y, de hecho, Emilio Orozco habló de su “aplastante predominio en la época del Barroco”. M. J. Woods, aunque se refiere a la descripción de la naturaleza, lo expresó con estas palabras: “But the fact that for the first time natural description may provide the substance of whole poems need not mean that there is in baroque poetry such a thing as *pure* description”.⁶⁰⁶

La aparición de una serie de poemas con estas características intercalados en las *Poesías varias*, así como la trascendencia de tal práctica en el ámbito en el que desarrolla su creatividad José Navarro no daban cabida a la omisión de tal asunto. De hecho, en su estudio sobre *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Aurora Egido señalaba que “la poesía descriptiva, que atiende a la relación del hecho, al cumplido recuento de la belleza artística, o al análisis minucioso del paisaje, constituye una de las claves de la poesía aragonesa del siglo XVII, junto con la fabulación mitológica”.⁶⁰⁷

⁶⁰⁶ Alberto Lista, *Ensayos literarios y críticos*, José Joaquín de Mora (pról.), Sevilla, Calvo-Rubio y compañía Editores, 1844, vol. 2, p. 46; Emilio Orozco, *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974, pp. 11, 113-116; M. J. Woods, *The poet and the natural World in the age of Gongora*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 41. Las ideas de este último se tradujeron parcialmente al español: “A pesar de la ausencia de juicios teoréticos sobre la descripción, en la práctica, en la España del siglo XVII no sólo había afición a la poesía descriptiva, sino también una clara conciencia de su existencia como un género nuevo”, en Eugenio Asensio y M. J. Woods, “Formas y contenidos: La silva y la poesía descriptiva”, *Historia y crítica de la literatura española 3. Siglos de Oro: Barroco*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Crítica, 1986, p. 680.

⁶⁰⁷ Aurora Egido, *op. cit.*, p. 211. Insiste en la misma idea a lo largo de su citado artículo sobre la literatura aragonesa para el volumen correspondiente de la *Enciclopedia temática de Aragón*: “la aportación más interesante del grupo culterano y de los poetas aragoneses del barroco fue la de la poesía descriptiva” (p. 172).

Por todas estas razones, nos ocuparemos aquí de una serie de poemas que podrían denominarse *fundamentalmente descriptivos*, que contienen una *descripción pura*, pero, además, de ciertas secuencias o fragmentos de otros textos con características semejantes. De ese modo se comprenderán mejor una serie de tópicos, de motivos y figuras que destacan en la pluma del poeta. José Navarro, autor de una obra de contenido vario y diverso, intercala el estilo descriptivo en poemas propiamente amorosos, una nota común de la poesía de la época. Pero lo hace también en textos encomiásticos, como las octavas que le dedica “Al excelentísimo señor conde de Lemos” (LIII), o en la “Oración que hizo siendo presidente en la Academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII). Se trata de una lección bien aprendida en las *Silvas* de Estacio, que sientan las bases de la poesía descriptiva posterior al siglo XVI.⁶⁰⁸

Seguramente, tratando de encontrar el justo medio, el escritor de estas *Poesías varias* conoce pautas de la tradición retórica como estas:

No se sufren fácilmente largos poemas con el objeto exclusivo de describir las escenas del campo y las bellezas de la naturaleza. Estas descripciones que tanto agradan cuando son de dimensiones regulares y están colocadas oportunamente en otros poemas, cansan y empalagan si se prolongan demasiado. Por esta razón, el que haga un poema descriptivo debe cuidar muy particularmente de darle variedad.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Sobre la influencia de las *Silvae* en la poesía descriptiva, entre la abundante bibliografía, Quevedo, *Cinco silvas*, ed. cit.; Aurora Egido, “La silva en la poesía andaluza del barroco (Con un excursus sobre Estacio y las *Obrecillas* de fray Luis)”, art. cit.; Eugenio Asensio y M. J. Woods, art. cit.; Manuel Ángel Candelas, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 1997.

⁶⁰⁹ Antonio Gil de Zárate, *Manual de Literatura. Principios generales de poética y retórica. Primera parte*, Madrid, Imprenta de Martínez y Minuesa, 1850, p. 203.

Además del panegírico, en palabras de Curtius, “la Antigüedad tardía y la poesía medieval cultivaron profusamente” la “descripción artística” de personas, lugares, edificios u obras de arte. La técnica se va perfeccionando y se fijan una serie de tópicos según se trate de cada uno de los objetos citados. De todos ellos encontramos ejemplos en las *Poesías varias*, puesto que son muchas las manifestaciones de esa faceta descriptiva, a distintos niveles, de los que analizamos los principales por su notabilidad a lo largo del libro.⁶¹⁰

Dejamos a un lado, de momento, los vejámenes, en los que figuran las semblanzas de una serie de personajes relevantes en el universo poético aragonés de aquel entonces. El valor testimonial de ambos textos en prosa explica la recurrencia de su nombre al referirse a la vida cultural zaragozana de la época puesto que, en ellos, desfilan escritores admirados por el autor, pero también algunos criticados mordazmente, cuyos rasgos se adivinan próximos y reconocibles por el auditorio. Por otra parte, respecto al ámbito sacro, el retrato de los santos se acomete siguiendo una serie de tópicos que analizaremos asimismo en el capítulo correspondiente.

Conviene también mencionar, aunque su singularidad sea la de los poemas de circunstancias, que aparece la descripción de algunas personalidades a las que se homenajea, como el cardenal Antonio de Aragón o el conde de Lemos, textos laudatorios en los que los halagos personales debían ser condensados en su justa medida. No es que todos estos poemas carezcan de valores descriptivos, sino que otorgamos primacía a otros de sus rasgos, que parecen acentuar sus peculiaridades en otro sentido. Ha de tenerse en cuenta que, como se desprende de la

⁶¹⁰ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, op. cit., vol. I, p. 108.

bibliografía consultada, la profusión y variedad temática que gustan de fusionar los creadores del momento, frente al orden y equilibrio renacentista, hace que a veces sea complicado determinar cuál sea el verdadero asunto de una obra de arte, la materia poética, en este caso.⁶¹¹

Los recursos empleados en los poemas que a primera vista parecen constituirse en descripciones puras afloran en otros textos de la colección y, sobre todo, los referidos a la *descriptio personae*. Se anotan por ello ejemplos variados de la *descriptio puellae*, que aparece especialmente en poemas de temática amorosa, pero también los versos que configuran el autorretrato burlesco del poeta, conjuntamente con los poemas en los que ambos motivos son el desencadenante principal del texto. José Navarro se describe a sí mismo, destreza muy extendida entre los académicos del siglo XVII, aunque lo hace poniendo de manifiesto sus defectos de una manera prácticamente obsesiva.

Los poemas que aquí nos conciernen encajan en esta definición de Alfonso de Torres, entresacada de sus *Ejercicios de retórica*, que insiste en una idea presentada ya en el libro homónimo de Aftonio, y es la reproducción fiel de lo que se describe:

la descripción es un discurso que representa ante los ojos aquello que muestra. Mediante ella se pinta una imagen tan completa de las cosas de que se trata, que da la impresión de que las cosas no están siendo descritas, sino que están sucediendo ante nuestros ojos. Otros la llaman hipotiposis, energía, evidencia, representación: es decir, cuando con el fin de amplificar, adornar o deleitar, no nos limitamos a exponer el asunto, sino que lo ponemos por delante para que se vea como si estuviera expresado con colores en un cuadro, de modo que

⁶¹¹ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 179 ss.

parezca, lector, que lo hemos pintado y no narrado, que lo hemos contemplado y no leído.⁶¹²

Uno de esos “otros” es Bartolomé Jiménez Patón, quien opta por el término de *hipotiposis* y prefiere citar expresamente a aquel de quien tantos toman prestadas sus palabras: “diríamos un poner las cosas delante de los ojos y así la llama Cicerón, ilustre declaración, porque es cuando persona, lugar, el tiempo o alguna otra cosa, así escribiéndola como diciéndola de palabra, de tan suerte se pinta, representa y declara”.⁶¹³

La equivalencia de la pintura y la descripción mediante la poesía es una imagen antiquísima recogida en las principales retóricas que se manejan en el contexto de José Navarro y, por ejemplo, aparece en la epístola cuarta de la *Filosofía Antigua Poética* del Pinciano. Por otra parte, desde una perspectiva experiencial, de su relación con la familia de los Ludovisi a través del servicio al virrey de Aragón y, posteriormente, a su hijo, puede deducirse, como se ha indicado en los apuntes biográficos del poeta, la relación de José Navarro con el arte y su conocimiento de la pintura. En sus *Poesías varias* se establecen una serie de interrelaciones entre las artes y de analogías que inciden en el viejo tópico del *ut pictura poesis*, mayormente, como enseguida veremos, en el retrato de la dama.⁶¹⁴

Esa consonancia o sustitución de la imagen por la palabra, y viceversa, articula buena parte de los poemas que vamos a tratar aquí, y

⁶¹² Alfonso de Torres, *op. cit.*, p. 317; Teón, Hermógenes y Aftonio, *Ejercicios de retórica*, María Dolores Reche Martínez (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1991, p. 254.

⁶¹³ Bartolomé Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, en Elena Casas, *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 326.

⁶¹⁴ López Pinciano, *op. cit.*, vol. I, p. 263. Sobre el tópico en la literatura del siglo XVII, Aurora Egido, “La página y el lienzo: Sobre las relaciones entre poesía y pintura”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, *op. cit.*, pp. 164-197.

se hace vigente por medio de la reiteración de los verbos de sentido. Muy especialmente en las quintillas que describen el Corpus zaragozano (XV), en las seguidillas a propósito del desfile de Carnaval (LXIII), así como en el “Retrato a Julia” (I) que se dibuja en la primera de las composiciones del libro, y ese otro camuflado en un romance bajo el título de “Celoso un amante se queja del amor” (LXXXII), consta expresamente el deseo de representar con todo lujo de detalles lo descrito ante un destinatario. “Oír” y “mirar” se equiparan desde la primera seguidilla del “Retrato a Julia” (I, vv. 3-4); tampoco puede ser vista la procesión del Corpus por ninguno de sus dos personajes (XV, vv. 10 ss.); finalmente, resulta obvio el paralelismo desde el mismo título de “Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII). Se trata de un cometido que ya se incluía de ese modo en la *Retórica a Herenio*, donde la descripción se define de este modo:

consiste en narrar algo de manera tal que parezca que los acontecimientos se representan y desarrollan ante nuestros propios ojos. Conseguiremos esto si incluimos los hechos anteriores, posteriores y simultáneos a los acontecimientos, o si no omitimos hablar de las consecuencias y circunstancias que los rodean.⁶¹⁵

Quizá, como para Lope, para José Navarro “plumas y pinceles son iguales”. No obstante, frente a las pródigas similitudes verbales que acabamos de señalar, a lo largo de las *Poesías varias* de José Navarro sólo se emplea en una ocasión ese otro término, tan representativo en la obra de otros poetas, como en el caso de Quevedo, que escribió su

⁶¹⁵ *Retórica a Herenio*, ed. cit., p. 313 (libro IV, 55).

extensa silva “Al pincel”: “Tú, si en cuerpo pequeño, / eres, pincel, competidor valiente / de la Naturaleza”.⁶¹⁶

Fuera de su libro, elogio equivalente a tal instrumento le dedicó José Navarro a Mariana de Austria en el soneto con el que participó en la *Palestra numerosa austriaca*. En él se mezclan los versos laudatorios a la reina consorte, con sus habituales imágenes de la poesía amorosa y, a su vez, la ambivalencia de los “matices” y “reflejos” de su retrato, “dictados” como las palabras que los nombran:

Atrevido pincel, que el sol ardiente
quisiste reducir a tus bosquejos,
si en sombras no idolatro adoro en lejos
a quien dictó tus luces en su oriente.

El fuego, que en tus rayos se consiente,
luces dudosas son, rayos perplejos,
y en la llama, que admiro en tus reflejos
se equivoca lo activo en lo luciente.

Cada matiz ofrece una centella,
porque pueda en su fuego peregrino
víctima del amor arder ufano.

⁶¹⁶ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 2007, silva IX, p. 428, v. 118; Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. I, p. 243, vv. 1-4. Este poema ha sido objeto de interesantes estudios como el de Luisa López Grigera, “La silva *el pincel* de Quevedo”, *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario: 1923-1973*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1975, pp. 221-241, o el de Manuel Ángel Candelas, “La silva *Al pincel* de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista”, *Bulletin hispanique*, 98, 1 (1996), pp. 85-95, en el que se recoge una completa bibliografía. Vid. asimismo, María Soledad Arredondo, “El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro”, *Anales de Historia del Arte*, n° extraordinario (2008), pp. 151-169.

Así al retrato de su esposa bella
se quejaba el monarca más divino,
la vez que pareció menos humano.⁶¹⁷

El autor de estas *Poesías varias* recurre también al sustantivo del pincel en la silva titulada “Oración que hizo siendo presidente en la Academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos”, uno de sus poemas de sesgo más marcadamente gongorino:

Donde líquido espejo fugitivo
a la Ciudad Augusta y eminente
el Ibero sagrado ofrece altivo,
en su ruidosa y rápida corriente,
aplicando en el dulce afán activo
porque mejor su perfección ostente,
cuando en sus ondas su beldad retrata
a pincel de cristal, matiz de plata. (LII, vv. 115-122)

Similares a estos versos son los de otro poema de asunto significativamente zaragozano, un romance “A Nuestra Señora del Pilar”, en el que también se dice que el río Ebro *retrata*, único ser, personificado, al que se le atribuye tal acción en el libro, aparte del poeta: “Quedó en la orilla del Ebro, / cuyo cristal se alborota / pensando que la retrata / y no es sino que la adora” (XLVI, vv. 21-24). Se sugiere la capacidad cromática del pincel a través de la naturaleza, descrita esta, lógicamente, mediante la pluma. Tanto este romance como la “Oración que hizo siendo presidente de la Academia que se celebró en casa del

⁶¹⁷ “De Iusepe Navarro, domiciliado en Zaragoza, Soneto”, en José Félix Amada y Torregosa, *Palestra numerosa austriaca. En la victoriosa ciudad de Huesca*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1650, f. 31v.

Excelentísimo Señor Conde de Lemos” (LII) son poemas muy gráficos, en cierta medida “pictóricos” si nos atenemos a las metáforas empleadas, los juegos de luces y al colorido en ellos recopilado. El paisaje, atravesado por el río, destila un aire bucólico y responde a un modelo muy asentado. Desde la Antigüedad clásica, en el elogio de los lugares cabe la alabanza de su belleza, su fertilidad o sus efectos saludables, según señalaba Quintiliano. Como quiso demostrar Curtius, el “el paraje ameno es un tópico bien delimitado de la descripción de paisajes”.⁶¹⁸

En ambos poemas (XLVI, LII) se intercala la descripción de un territorio, una práctica que no parece muy del gusto de José Navarro y a la que tan aficionados eran, sin embargo, sus contemporáneos. Esta se enmarcaría, según la tradición retórica, dentro de la llamada *tipografía*, puesto que la que se describe, no sin cierto aire de alabanza, es Zaragoza, una ubicación real, por lo tanto. Según indica Alfonso de Torres en su manual de retórica:

También se completa el discurso con las descripciones de lugares, que los griegos llaman topografías. De este tipo es cuando se pinta el aspecto de un lugar como si pudiera verse, por ejemplo, una ciudad, un monte, una región, un río, un puerto, un caserío, unos jardines, una anfiteatro, una fuente, una cueva, un templo, un lago. Si todo ello es verdadero, quieren que se llamen tipografías, pero si es ficticio, topotesias.⁶¹⁹

El encomio del conde se acompaña de la belleza del lugar, dotando de belleza a la expresión y a lo evocado por sus palabras, en una

⁶¹⁸ Quintiliano, *Institutionis oratoriae*, ed. cit., vol. I, p. 397 (III, cap. VII, 27). Sobre el modo de elogiar los lugares, Curtius, *op. cit.*, vol. I, p. 278; respecto al tópico del “paraje ameno”, pp. 280-286 (la cita es de la p. 284).

⁶¹⁹ Alfonso de Torres, *Ejercicios de retórica*, ed. cit., p. 321.

mezcla de lo humano y lo espacial que coincide con las técnicas retóricas aconsejadas, entre otros, por Menandro. Era una práctica común relacionada con el ensalzamiento de personajes y la celebración de festejos, con numerosos ejemplos zaragozanos, algunos de los cuales fueron señalados por Luis Sánchez Laílla, quien concluye que

la *laus urbis* en la poesía del Siglo de Oro intenta escapar de una tradición retórica fundamentalmente prosística deslizándose por las vetas sentimentales que le ofrece la lírica, al mismo tiempo que subraya sus vínculos con los antiguos discursos epidícticos reclamando su función como género cívico en el ámbito de las fiestas urbanas.⁶²⁰

Pero conviene ceñirse a los rasgos más característicos de este tipo de escritura por parte de José Navarro, coincidentes con una norma general implícita sistematizada *a posteriori*. M. J. Woods señaló que la poesía descriptiva de Luis de Góngora, con un papel determinante en la fijación de la misma como práctica autónoma, se caracteriza por la profusión de metáforas y perífrasis. Estos y otros tropos pueden percibirse, como veremos, en los poemas y fragmentos que pasamos a analizar a continuación, con el ánimo de refrendar que el poeta conoce una tradición asentada del retrato de la dama, así como para completar el estudio de una faceta muy representativa del autor: la burlesca. Por un lado, en ella se incluiría el autorretrato con tintes satíricos, que contrasta con la pureza del modelo femenino. En segundo lugar, deja constancia de

⁶²⁰ Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, Fernando Gascó (intr.), Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón (eds. y trads.), Madrid, Gredos, 1996, tratado I, libro II, 347-351, pp. 115-121; Luis Sánchez Laílla, “*Urbs vitrix*. La ciudad ensalzada”, en *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes (I). Versos de elogio*, Alain Bègue (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, p. 82.

dos poemas en los que practica una suerte de relación en verso, sin resistirse al placer de arrancarle una sonrisa al auditorio.⁶²¹

4.4.1. *Descriptio personae*

Sin duda, una de las modalidades que mayor atención merece en el apartado de la descripción es aquella en la que el centro de atención es la persona, como se ha indicado. La retórica tradicional distingue diferentes tipos dentro de ella, en función de su enfoque: etopeya, prosopografía y retrato. Prácticamente con las mismas palabras que Hermógenes y Aftonio, Quintiliano describía la etopeya como “la imitación o retrato de costumbres y caracteres ajenos” y, además, añade, “se basa por lo general en una intención de burla”. Este último aspecto es precisamente el que más se subraya en la hipotética representación que de sí mismo lleva a cabo el poeta, puesto que acentúa sus rasgos más irrisorios e incluso dolientes, propugnándose a sí mismo no sólo como un enfermo de peste o de sífilis, sino como un pobre desgraciado incapaz de reponerse ante las adversidades de la vida.⁶²²

Dentro de la etopeya, Alfonso de Torres distingue tres clases: la imitación del carácter; la idolopeya (“es decir, cuando se presenta un personaje conocido, pero muerto y que ha dejado ya de hablar [...]”); y la invención plena, de caracteres y personaje, que es la llamada prosopopeya, “cuando en contra de la naturaleza se le da a alguna cosa el papel de un ser que habla”. Puesto que suponemos que el personaje del

⁶²¹ M. J. Woods, *op. cit.*, p. 42.

⁶²² Teón, Hermógenes y Aftonio, *Ejercicios de retórica*, pp. 193 y 250; Quintiliano, *Institutionis oratoriae*, ed. cit., IX, cap. 2, 58 (vol. 3, p. 321).

poeta es el propio José Navarro, al menos en parte, tendremos una simple imitación de su carácter, al igual que en los casos mencionados en el capítulo de la poesía amorosa, en los que se pinta a Julia como una mujer que no corresponde los sentimientos de su enamorado.⁶²³

La descripción física de la mujer desempeña un papel fundamental en las *Poesías varias*, no sólo en los poemas en los que se trata del objetivo primero, sino también en aquellos de temática amorosa que albergan en su desarrollo la explicación de ciertos rasgos de la enamorada. José Navarro prefiere las descripciones definidas, que, según Alfonso de Torres, eran aquellas que se limitaban a personajes determinados, frente a aquellas en las que no figura el nombre de ningún personaje, como denota ya el primero de los poemas del libro, las seguidillas tituladas “Retrato a Julia”.⁶²⁴

Más que un retrato propiamente dicho, que es como se denomina en retórica a la suma de rasgos físicos y psicológicos, se trata de una prosopografía, puesto que se pone el acento en el aspecto físico frente a la moral. La imagen de la pintura pretende trascender, por lo tanto, la pura percepción por medio del sentido de la vista, siguiendo, por cierto, una estructura muy similar a la de otros poemas contemporáneos. Sirva como ejemplo el retrato burlesco de Jerónimo de Cáncer y Velasco, “A una dama que tenía deseo de conocer al poeta pintándose. Andaba entonces vestido de estudiante”, que concluye con una parodia del tópico de la imposibilidad de ilustrar, ya no la plenitud de la dama, como en el caso del retrato de José Navarro, sino la del poeta mismo:

⁶²³ Alfonso de Torres, *Ejercicios de retórica*, ed. cit., pp. 141 ss.

⁶²⁴ Alfonso de Torres, *ibídem*, p. 145.

Perdonadme, bella Clori,
que con el enojo he dado
con los pinceles en tierra,
con el lienzo en el marco.

Pero en medio de mi ira
será fuerza levantarlo,
porque falta en esta copia
un muy importante rasgo:
y es que suelo muchas veces,
a la dama que más amo,
pegalla las bofetadas
que encuentro más a la mano.⁶²⁵

En la *Retórica a Herenio* se lee que el retrato “consiste en expresar y representar con palabras el aspecto físico de alguna persona, con los rasgos precisos para que se le reconozca”, y que “esta figura no sólo es útil en caso de querer describir a alguien sino también elegante si se hace de una manera rápida y clara”. No obstante, de las siete veces que aparece la palabra *retrato* en las *Poesías varias*, seis se atribuyen a la imagen de la dama, especialmente de Julia, musa reiterada, mientras que tan sólo una hace alusión al personaje del poeta, y, acentuando su excepcionalidad, esta se produce en el segundo de los vejámenes. De manera que, siempre que José Navarro emplea el término en su poesía, se refiere a la mujer y, por ello, desarrollaremos su valor dentro de la *descriptio puellae* que, para mayor exactitud, hemos denominado

⁶²⁵ Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, ed. cit., p. 206. Sobre este poema volveremos más adelante, al tratar de los vejámenes de José Navarro, puesto que ofrece una descripción muy completa del tipo del estudiante, personaje central de uno de ellos.

“prosopografía de la dama”, debido al claro predominio de los rasgos físicos.⁶²⁶

El objeto del arte es imitar a la naturaleza, y, en palabras de Antonio Carreño, “el retrato viene a ser imitación de una imitación: copia a través del arte de la misma naturaleza que copia, a su vez, el original divino”. Efectivamente, como enseguida veremos, la mujer es una obra atribuida a Dios, que alberga en sí la perfección, pero, por el contrario, nuevamente no puede decirse lo mismo del poeta que nos habla. La fidelidad a la hora de plasmar su propia imagen no ofrece resultados tan gratificantes como los que origina la de su amada, que inspira versos esmerados, a los que se les presupone veracidad, como señala el poeta: “Mira, tú eres muy hermosa, / la envidia misma lo diga, / y quien leyere mis coplas / lo sabrá de buena tinta” (XIV, vv. 29-32).⁶²⁷

Prosopografía de la dama

Señalaba Emilio Orozco cómo, dentro del predominio de la poesía descriptiva en el Barroco, se impone sobre todo el retrato. Los de las mujeres, en general, y especialmente su prosopografía o descripción física, constituyen una pieza fundamental dentro de los tópicos de la lírica amorosa del siglo XVII, como consta en el capítulo que hemos dedicado a tal asunto. José María Pozuelo Yvancos señaló que,

ya en la poesía de raíz petrarquista, la *descriptio* se ha concentrado casi exclusivamente en la prosopografía de intención panegírica, referida además a

⁶²⁶ *Retórica a Herenio*, ed. cit., p. 304 (libro IV, 49).

⁶²⁷ Lope de Vega, *Poesía selecta*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 1984, p. 63.

un número muy reducido de atributos, especialmente del rostro y el cabello de la dama.⁶²⁸

Antes de que termine el siglo XV, en Italia se han codificado los rasgos que se identifican con la belleza de la dama, a modo de metáforas o comparaciones fosilizadas, que responden a un canon fijo de tradición escolar. Estos ingredientes constantes han sido sintetizados, por ejemplo, por Leonard Forster: los cabellos dorados, las manos blancas y delicadas, los ojos y cejas negros, los carrillos como rosas y la piel del rostro blanca, como un lirio, dientes de perla, labios de coral y pecho de alabastro.⁶²⁹

Petrarca, Garcilaso y Herrera contribuyen a la configuración de un modelo de mujer generalizado en el siglo XVI, que ha modificado considerablemente los tópicos de la Edad Media. Los poetas aragoneses no permanecieron indiferentes, en este sentido, a toda una serie de cambios que se van produciendo en el modelo femenino predilecto en la literatura que les antecede. Un aspecto nos interesa especialmente en relación con las *Poesías varias*: el retrato de damas, tan frecuente, acaba por configurar tópicos y procedimientos que pasan a emplearse para describir a los santos, como señaló José Manuel Blecua en su edición del cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, y así hemos tratado de reflejarlo también en el capítulo de la poesía religiosa.⁶³⁰

⁶²⁸ Emilio Orozco, *Manierismo y Barroco*, ed. cit., p. 52; José María Pozuelo, “Notas sobre la *descriptio* en Quevedo”, *Ínsula*, 409 (1980), pp. 1 y 10.

⁶²⁹ Leonard Forster, *The icy fire. Five studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, pp. 9-10.

⁶³⁰ *Cancionero de 1628*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, CSIC, 1945, p. 37. Sobre las representaciones de la dama alrededor de los tropos petrarquistas es interesante el artículo de Ignacio López Alemany, “A portrait of a Lady: Representations of Sigismunda / Auristela in Cervantes’ *Persiles*”, en *Ekphrasis in the*

La descripción de la dama adquiere dos realizaciones según la retórica clásica: poemas como el “Retrato a Julia” (I) constituyen discursos epidícticos, que no contienen proceso alguno, mientras que, otros, como “A una dama volviendo de un desmayo” (LXII) o “A una dama que, escribiendo celosa a su galán, se quedó dormida” (LXVIII), albergan cierto tipo de proceso y, curiosamente, ambos están escritos en quintillas. Ese último grupo recuerda a los poemas descriptivos que Antonio García Berrio, a propósito de la obra de Fernando de Herrera, denominara *de peripecia*, cuyo “rasgo determinante lo constituye el relato parcial y jugueteón de un acontecimiento súbito o rasgo peculiarizante de la dama”. Dentro de ellos, distingue los de *adorno y gesto*, que no suponen ningún poema completo de las *Poesías varias*, y los *de enfermedad o accidente*, donde claramente encajarían unas décimas de José Navarro, “Hirióse Julia un dedo rompiendo una sortija de vidro” (II), así como el “Romance a Julia herida en una mano” (XI), acompañado de un soneto (XI b), en el que se centra en la mano nívea de Julia, teñida por la sangre que emana de su dedo.⁶³¹

No cabe duda de que el estatismo es mucho mayor en las descripciones de la mujer, aun cuando trata de capturarse su imagen en el transcurso de una determinada acción, que en el caso de los desbordantes poemas lúdicos del Corpus y las Carnestolendas. Esta búsqueda del movimiento para la captación de sus rasgos en distintas fases es, por cierto, una nota poco frecuente dentro del característica falta de

Age of Cervantes, Frederick Alfred de Armas (ed.), Cranbury, Associated University Presses, 2005, pp. 202-216.

⁶³¹ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ed. cit., vol. I, §270; Antonio García Berrio, “Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)”, en Janos S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Hannes Rieser (introd.), Tomás Alvadalejo Mayordomo (trad.), Madrid, Alberto Corazón, 1979, p. 328.

movilidad de este tipo de escritura, que escasamente trataba de reflejar, por ejemplo, la vitalidad y el *relámpago* de la risa, como hizo Petrarca.⁶³²

Siguiendo el ejemplo del aretino, pero sin dejar de fijarse en la tradición medieval y en la lírica cancioneril, hay una tendencia a la conversión de los miembros del cuerpo de la mujer en una concatenación metafórica de elementos naturales. Como ha estudiado, entre otros, Fernando Rodríguez de la Flor, esta lectura simbólica responde en el ámbito de las artes plásticas y también en la literatura a la línea humanista trazada por Pico della Mirandola, quien asertó que “la grandeza del hombre procede del hecho de ser intérprete del mundo”. Sus elementos se ordenan siguiendo una escala preestablecida, con la que se identifica además a “La dama como obra maestra de Dios”, citando un trabajo de María Rosa Lida de Malkiel. Esa es la filosofía de raíz platónica que se esconde tras este terceto de José Navarro, en el que se opone la belleza de dos mujeres: “Fue otra beldad, jazmín, astro y zafiro, / pero a ti te elegí, Julia divina, / por ser sol, por ser rosa y ser diamante”.⁶³³

El paisaje no deja de ofrecer espejos en los que parece reflejarse la actitud del ser humano y, por ejemplo, la atracción de la dama, particular norte del poeta enamorado, es tan irresistible como la de la piedra imán (recuérdese la canción CXXXV, de Petrarca, “Qual piú diversa e nova”, vv. 16-30). A su vez, es tan hermosa que ni siquiera este

⁶³² José María Pozuelo Yvancos, “Notas sobre la *descriptio* en Quevedo”, art. cit.

⁶³³ Fernando Rodríguez de la Flor, *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 67; María Rosa Lida de Malkiel, “La dama como obra maestra de Dios. Esbozo de un estudio de topología histórica cultural”, en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 179-290; Romeo de Maio, “El retrato femenino”, *Mujer y Renacimiento*, Margarita Vivanco Gefaell (trad.), Madrid, Mondadori, 1988, pp. 197 ss.

mineral puede dejar de acompañarse de las flores, como puede leerse en las *Poesías varias*, que amalgaman diversas tradiciones y tópicos de forma reiterada (XVIII, v. 43; LII, v. 57). Estas asociaciones, de larga trayectoria literaria, armonizan los elementos naturales dentro de un orden jerarquizado y estipulado por las normas de la retórica, de tal manera que apenas si se deja cabida a la originalidad de los escritores: los dientes son perlas, la boca es una flor, el cabello es oro, o es el sol, y tantas otras metáforas. Como dijera Dámaso Alonso en su estudio sobre *Poesía española*, y tantos otros autores, en este aspecto son ineludibles los dos tercetos del soneto CLVII del *Canzoniere* de Petrarca. Esta composición, para muchos, es determinante para la fijación de la imaginería suntuaria de las partes de la mujer.⁶³⁴

El recorrido de los elementos femeninos en la poesía de José Navarro es el mismo que en la mayoría de los poetas de su tiempo, que siguen una larga tradición descriptiva cuyos modelos se encuentran ya en la literatura grecolatina. En sus *Ejercicios de retórica*, Aftonio determinaba que “es necesario que quienes describen personajes vayan desde el principio hasta el final, esto es, de la cabeza a los pies”. El autor de las *Poesías varias* no parece pretender la originalidad que se encuentra en brillantes excepciones al respecto como las que encontramos en la poesía de Góngora, y sigue ese orden estricto en el “Retrato a Julia” (I), “A una dama volviendo de un desmayo” (LXII), pero también en la parte descriptiva del romance “Celoso un amante se queja del amor” (LXXXII, vv. 33-80) y otros poemas. Se detiene en el pelo, la frente, los ojos (acaso

⁶³⁴ Dámaso Alonso, *Poesía española*, *op. cit.*, pp. 510, 390-392. María Pilar Manero inaugura también con esas palabras su artículo, que seguimos en estas páginas, “La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año LXVIII (1992), p. 5.

también las cejas), la boca, el cuello y, sólo excepcionalmente, menciona los pies, con fidelidad a las correlaciones retóricas establecidas gracias al modelo petrarquista. Se trata del “canon corto” del que habla María Pilar Manero, puesto que fija su atención, por lo general, en el busto de la dama.⁶³⁵

En el “cabello dorado” (XI, v. 12; LXXIX, v. 35) de las mujeres que atraen la atención de nuestro poeta no hay ámbar, ni topacios, como en tantos otros, pero sí hay fuego, metáfora de la pasión amorosa, y luz que guía los pasos del enamorado (vale como muestra buena parte del poema XVIII). Ambos son equivalentes al sol y al oro que parecen verse reflejados en el pelo *rubio* de Julia (XX, v. 30), aunque ese adjetivo sea empleado más bien a lo largo de la obra como sinónimo de brillante y áureo para cualquier otro tipo de elementos (“rubio esplendor”, XX, v. 30; “rubio metal”, XLII, v. 18; “rubios golfos de coral ardiente”, LII, v. 19; “rubio nácar”, LII, v. 174 y LXII, v. 42).⁶³⁶

Poco a poco los escritores del Barroco se van adaptando a nuevos modelos y contribuyen al relato de la estética y la opinión social de la época: el pelo moreno, por ejemplo, aparece en las damas descritas pocos años después por Tafalla y Negrete. La oscuridad del cabello y de los ojos de la mujer ya había empezado a ser frecuente en el romancero lírico. La mujer que idolatra José Navarro es todavía rubia, por lo

⁶³⁵ Aftonio, *op. cit.*, p. 254; María Pilar Manero Sorolla, “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario 12 (2005), pp. 249-250. Entre otras, una excepción por parte de Góngora al orden descendente es el poema “Ya besando unas manos cristalinas [...]”, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, pp. 24-25.

⁶³⁶ El contexto literario que a este respecto encuentra Quevedo lo resume José María Pozuelo Yvancos en sus “Notas sobre la *descriptio* en Quevedo”, *Ínsula*, 409 (1980), pp. 1, 10, abreviando tesis de su libro, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, *op. cit.*

general, con cabellos dorados en los que parece posarse el sol, aunque están compuestos, en ocasiones, por igual de luz y de sombra. La “novedad” fundamental de ese rasgo del pelo se manifiesta explícitamente, sin dejar de remitir, claro está, a su origen natural: “Son en ella sus luces / rubias y negras, / novedad que ha salido / de su cabeza” (I, vv. 9-12).⁶³⁷

Cierta ruptura con respecto a la tónica heredada con Garcilaso supone esa alternancia cromática de mechas en la melena. Por otra parte, el desecho del símil a favor de la metáfora rompe también en cierta medida con el modelo petrarquista, y es que no se trata de cabellos brillantes como el sol, sino que el sol parece haberse posado en ellos: “Todo el sol ajustado / viene a su pelo / aunque digan lo traigo / por los cabellos” (I, vv. 5-8). Lo mismo sucede, como veremos enseguida, con el “sol que luce en tus ojos” (III, v. 52). Más adelante, con la lectura de otros poemas, se entiende que se trata más bien de una sinécdoque, puesto que toda Julia alberga luz propia, es un astro luciente capaz de iluminar al poeta con un brillo celestial: “tus luces” (V, v. 12; XI, v. 81; LXII, v. 2; LXXVI, v. 42), además “divinas” (XIV, v. 38) y “peregrinas” (IV, v. 22), que habían servido ya como culmen de la belleza real en su soneto para la *Palestra numerosa austriaca* (v. 4). Se trata de una llama que lo atrae, como él mismo confiesa en su “Respuesta a una carta de un amigo”:

⁶³⁷ M.^a Rosario Juste Sánchez, *Estudio y edición de la obra de José Tafalla*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991, tomo I: estudio, p. 221-230 [tesis doctoral inédita]. Sobre la mujer morena en el romancero, *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. IV: Libro de tonos humanos (1655-1656)*, Mariano Lambea y Lola Josa (eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Institución “Milá y Fontanals”, 2005, p. 24.

como simple mariposa
que en el fuego cauteloso
abrasa sus osadías,
girando su llama en tornos,
vi en su ventana a mi dueño,
bañando en lucientes golfos
de su dorado cabello
todo el cielo de su rostro (LXXIX, vv. 29-36)

Por cierto que no siempre se trata de un pelo suelto, sino que su poder de atracción y su fuerza ígnea se mantiene sea cual sea el peinado: “Si el aire mueve sus trenzas, / ¿qué vida segura está? / Pues sin dejarse prender, / sabe el cabello abrasar” (LXXXI, vv. 33-36). Esa deslumbrante melena corona el rostro de color blanco de la mujer, cristalino y transparente como la nieve, empezando por la frente, despejada, espaciosa y proporcionada: “Si la nieve me falta / para el retrato, / en tu frente me aguarda / con lindo espacio” (I, vv. 13-16). Su apariencia helada parece peligrar, según se expresa en algún que otro elaborado oxímoron del que sirve en otras ocasiones, como veremos:

En blanca espaciosa frente
la nieve ufana estará,
de ver que no la derrite
tan ardiente vecindad,
porque como al deshacerla
puede su luz anegar,
temiendo su dulce guerra,
la deja vivir en paz. (LXXXII, vv. 37-44)

Tal transparencia, además, siguiendo otro tópico muy extendido, sirve para equipararla con el cristal:

La frente sus rayos bebe,
y la nieve a quien se atreve,
copia de rayos igual,
deshacer pudo en cristal
parte alguna de su nieve. (LXII, v. 16)

Las cejas son indicativo de una actitud: “Al mirarla presumo /que está suspensa / porque siempre arqueadas / tiene las cejas” (I, vv. 17-20). Esta es la única ocasión en el libro en que se emplea el adjetivo “suspensa” referido a la mujer, a pesar de las múltiples ocasiones en las que reaparece, como en el poema “Discurre estando enfermo en la procesión del Corpus” (XV, v. 29), que también estudiaremos, o en ambos vejámenes, entre otros muchos textos. Ese estado de “suspensión”, embriaguez o perplejidad ha de ponerse en relación con la admiración que prima en la época, focalizada, en este caso, en una mujer que aparenta curiosidad por su aspecto y, en el caso del otro poema citado, con la grandilocuencia de la decoración festiva. La forma arqueada permite variaciones metafóricas vinculadas con la iconografía amorosa, como en este ejemplo en el que además, se percibe su color oscuro: “Negros arcos son sus cejas; / dichoso tú, si lograr / pudieras que de sus flechas / fuera tu pecho carcaj” (LXXXII, vv. 45-48).

Se trata de un símil que aflora a partir de otra imagen cercana, que podemos leer, pongamos por caso, en la “Fábula del juicio de Paris”, en la que escribe José Navarro: “y si con tus ojos flechas, / arroje el amor sus dardos” (LXXXVII, vv. 219-220). Bajo las cejas aparece, pues, otro

par, el de los ojos, cuya trascendencia hemos ejemplificado en el capítulo dedicado a la poesía amorosa. Allí se ha incluido la casuística de su luz (LXVIII, v. 24), hacia la que el enamorado se siente atraído cual mariposa, puesto que son flamígeros (se habla de “la llama de tus ojos”, XX, v. 7), como lo es también el cabello (XII b). Por esa misma razón, no se comparan, sino que sustituyen al astro rey a través de la metáfora: “tus hermosos soles” (LXII, v. 33). Aparte del sol, son equiparados con el cielo, no sólo vistos como divinos o como el máximo galardón al ser el poeta observado por su enamorada (“si de mi cielo soles son tus ojos”, XII b, v. 12), sino, tal vez, por ser azules: “en tus ojos todo un sol conduces, / y todo un cielo en ellos se ve junto” (VIII, vv. 10-11); “con llegar a tus ojos, llega al cielo” (XII, v. 40).

El sol que al poeta le parecen los ojos de la dama termina por eclipsar cualquier otra posibilidad de belleza, y hasta un desmayo es hermoso en ella: “al grosero accidente / el sol se eclipsó luciente” (LXII, vv. 51-52). Por no hablar de su insuperable duplicidad, contra la que nada tiene que hacer nuestra principal estrella:

Presida en el cielo un sol,
pero en sus ojos verás
dos soles, que en tanto cielo
fuera poco un sol no más. (LXXXII, vv. 49-52)

Al igual que sucede en la poesía religiosa, el sol se equipara metonímicamente con la grandeza, representado a todo el personaje. No hay esplendor mayor que el suyo, como no hay mayor grandeza que la de al enamorada, o, por ejemplo, la regia. Así puede verse en una de las octavas de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, en la que José

Navarro se refiere a Margarita de Austria, hija de Felipe IV, en los siguientes términos, aludiendo a las dificultades con las que el poeta se encuentra a la hora de describir a tan magna fémina: “En Barcelona el sol (si el sol ser puede / comparación que explique a Margarita)” (vv. 223-224). Unos versos más adelante, esa idea de la representación del todo por la parte, por medio de una metáfora de segundo grado, queda explicada por el poeta mismo, al decir que el mar “vuelva a arder al incendio de sus soles”, refiriéndose a los ojos de la infanta (v. 230).

En otros poemas en los que tampoco prima la intención descriptiva, se le ofrece una tregua al astro rey, como en el romance “A Julia habiendo velado a una enferma toda la noche”: “¡Oh, qué ufano estará el sol / cuando tú duermas la siesta, / porque lucirá entre tanto / sin riesgos de competencia!” (XIX, vv. 13-16) y añade, más adelante, sobre esta particular contienda: “Mas si tus soles lucían, / mal esos astros lucieran, / que si ellos velan, no pueden / lucir si no se revelan” (XIX, vv. 21-24).

Los globos oculares son sinécdoque del rostro y, por ende, del alma toda; son además mediadores entre el mundo interior de la dama y el exterior, capaces de comunicar los verdaderos sentimientos, de manera que a través de ellos se hace patente toda una tradición fisiognómica. Como escribiera también Fernando de Herrera (“De los rayos del sol por quien me guío / llega la luz al alma, que la enciende”), los ojos puertas abiertas por las que accede la belleza, son el vehículo que transmite la enfermedad de amor también en la poesía de José Navarro: “matan mirando” (I, v. 21), siguiendo el tópico de los *oculos sicarii*, ojos simbólicamente homicidas, aunque capaces según doctrinas neoplatónicas de quitar verdaderamente la vida. Son “milagros y

basiliscos” porque matan, lo primero acaso también por su brillo, por la veneración que se les profesa y la capacidad de curar su causa misma. Pervive la metafísica de Bembo, con un tono semejante a como lo hiciera en los Argensola, especialmente en Lupercio, con el predominio de lo abstracto como nota característica de sus poemas amorosos. Aunque José Navarro suele centrarse en la descripción de lo físico en todo tipo de asuntos, incluido el amoroso, no se puede decir lo mismo, paradójicamente, al hablar de los ojos.⁶³⁸

Siguiendo el orden descendente, pueden aparecer la nariz o las mejillas, puesto que ambos órdenes se atestiguan en las prosopografías de José Navarro. A pesar de una larga tradición que atribuye la belleza a la pequeñez de la nariz, el tamaño ideal a los ojos de nuestro poeta es el mediano: “Su nariz peregrina, / como no peca / en pequeña ni en grande, / es muy perfecta” (I, vv. 29-32). Suele ser el complemento ideal para lograr el equilibrio de las diferentes partes del rostro: “La nariz a su hermosura, / ¡oh!, qué de triunfos le da, / que guarda la proporción / y está muy diestra en matar” (LXXXII, vv. 57-60). Posee, claro está, sus virtudes olfativas, dignas de encomio puesto que pueden oler de cerca el perfume de su rostro: “En sus mejillas preside / y por el olor sacar / sabe a luz las confusiones / del clavel y el azahar” (LXXXII, vv. 61-64). Es muy frecuente en las *Poesías varias* esa identificación de los pómulos

⁶³⁸ *Rimas*, José Manuel Blecua (ed.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1950, pp. XCVIII y ss; Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, op. cit.; Milagros Torres, “Ojos (poética de la luz y del color en ocho sonetos de Lope)”, “*Otro Lope no ha de haber*”: *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999)*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea, 2000, vol. I, pp. 241-256; Fernando de Herrera, *Obra poética*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Anejos de la Real Academia Española, 1975, vol. I, p. 168. Para el tema de la muerte venida por los ojos, también Gregorio Cabello Porras, *Barroco y cancionero: el Desengaño de amor en rimas de Pedro Soto de Rojas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pp. 205 ss.

con las flores, fundamentalmente por el color, pero evocando también su perfume, y añade otras especies secundarias a las más frecuentes, que son la rosa, el lirio o la azucena.

Bajo los ojos y la nariz, se fija el poeta con detenimiento en esas mejillas, “hermosas, / de coloradas” (I, vv. 25-26). No hay en el primer “Retrato a Julia” evocación alguna de flores rosáceas, sino que se personifican: “que las corren parece, / mas no se alcanzan” (vv. 27-28), como si la tonalidad se debiera al sofoco de una carrera que, no obstante, como ocurre con la dama, el enamorado no tiene posibilidad de ganar. Julia se figura inalcanzable, sinécdoque de sus mejillas, cuyo tacto acaso es anhelado. Por el contrario, fiel al tópico floral, la blancura de sus pómulos recobra el color tras un desmayo mediante un proceso que José Navarro asemeja al de las flores que se abren mostrando su color con el rocío de la mañana, personificada:

Sudó como cuando llora
el aljófara, que atesora
el alba cobrando olores,
de tus mejillas las flores
con el llanto de la aurora. (LXII, vv. 21-25)

El limitado repertorio de imágenes se refrenda con la polivalencia del aljófara, que designa lágrimas pero también los dientes:

Madre de perlas lucientes,
al rubio nácar consientes
que equivocarse pueda en tanto
con las perlas de tu llanto
el aljófara de tus dientes. (LXII, vv. 41-45)

Y si volvemos al retrato de su principal musa, Julia, añade José Navarro que, en su boca de nácar, “de perlas sus dientes / son dos carreras” (I, vv. 35-36), collar de cuentas, o acaso la riqueza de las calles que le gustaría transitar al poeta, a modo de écfrasis del arte imaginado. Pero no se deja todo a la imaginación, puesto que el cuello, por ejemplo, es una “columna de nieve” (LXXXII, v. 74), que recuerda aquellas interrogaciones retóricas de Garcilaso en su *Égloga I*, cuya aparición de la voz metafórica de *columna* suscitó el interés de José Manuel Blecua, entre otros, incluido, en su momento, Fernando de Herrera.⁶³⁹

El tesoro de sus piezas dentales puede quedar oculto tras los labios de la dama, que frecuentemente se equiparan en elementos rojos. Es una zona que despierta en el poeta una inseguridad mayor, puesto que emplea un mayor número de comparaciones que, además, denotan también ciertos rasgos de *retrato*, con cierta facilidad para apelar a su psicología: “Bien puedo llamarla falsa / al ver su facilidad, / pero si miro sus labios, / son finos como un coral” (LXXXII, vv. 69-72). Establecido ya en el imaginario el símil del coral con los labios, José Navarro, en términos tan gongorinos como el del verbo *chupar*, y a través de la imagen amorosa que liba las flores, de la que ya hemos hablado, acumula metáforas de la boca en estos otros versos:

Quisiera, abeja fiel,
que mis amargas congojas

⁶³⁹ Garcilaso de la Vega, ed. cit., vv. 277-278. Emilie L. Bergmann, dentro del capítulo “Macrocosm and Microcosm: the use of architectural analogies in poetic descriptions”, muestra que los arcos de las cejas y otros edificios del cuerpo son una forma más de écfrasis; en *Art inscribed*, ed. cit., pp. 258 ss.

chuparan las dulces hojas
a tu sangriento clavel;
hallara mi labio en él
alivio mucho a mi mal,
pues siendo su grana igual
al más luciente carmín,
espira olor el jazmín
por la herida del coral. (V, vv. 31-40)

Frente al rubí o al coral que suele encontrarse en la boca de las mujeres mortales, sólo a Dafne, convertida ya en vegetal, se le concede la excepción de todas las descripciones:

Beldad, que el tronco del laurel habita,
del ser que tuvo antiguo se acredita,
y haciendo de las hojas verdes labios,
en quienes hizo la esmeralda agravios
al rubí que su boca componía. (LII, vv. 109-114)

En contraste con la tonalidad de los carrillos, el albo cutis se extenderá por la totalidad del resto del cuerpo, equiparando el rostro, el escote y las manos con el vidrio y con la nieve: “Enamorado su cuello, / columna de nieve igual, / de ver su rostro divino / él lo quiere sustentar” (vv. 73-76). En palabras de María Pilar Manero, “el lector completa y une en su imaginación, ayudado por la metáfora recurrente de la nieve invasora que, precisamente, subraya el efecto impositivo del blanco, el desnudo femenino”. Frialdad y transparencia, por tanto, son las sensaciones que le evoca la piel del cuello a José Navarro, siguiendo esa evolución que autores como Steven Wagschal han relacionado con los

avances de las técnicas pictóricas, además de con la idea de la *vanitas*, dada la fragilidad del cristal.⁶⁴⁰

La imagen del cuello blanco, típicamente garcilasista, evocada en Petrarca, ya ha pasado por manos de Góngora, quien introduce la transparencia del cristal a cambio de la opacidad del marfil. Aunque no emplea tal José Navarro prefiere las metáforas de este último, incluido el verbo de la pugna entre ambos elementos similares, su “competencia”: “Compitiendo en su cuello / el cristal blanco, / con la nieve vinieron / luego a las manos” (I, vv. 41-44). Los elementos de ese primer “Retrato a Julia” no escatiman en la copia de las comparaciones que en su día escribiera don Luis:

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras que a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello [...] ⁶⁴¹

Garganta, manos y pies, como corresponde a la *dispositio* de la *descriptio personae*, se nombran al final de los poemas. Entre los escasos ejemplos que nos permitirían hablar de retrato, cumplimentando los

⁶⁴⁰ Steven Wagschal, “From Parmigianino to Pereda: Luis de Góngora on Beautiful woman and *Vanitas*”, en *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, op. cit., pp. 109-112; María Pilar Manero, “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, art. cit., p. 257.

⁶⁴¹ Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 27.

rasgos psicológicos de la persona, y no sólo de prosopografía o descripción física, se encuentran precisamente esa blancura y transparencia de sus miembros, iconos de la pureza, que sirven para evocar la bondad de la mujer descrita: “El cristal más terso y limpio, / aunque sin curiosidad, siempre lo trae en las manos, / no se le empaña el cristal” (LXXXII, vv. 77-80). En otra ocasión, ya se ha anotado, José Navarro brinda un poema completo a las manos de su enamorada, con la excusa de que “Hiriose Julia un dedo rompiendo una sortija de vidrio” (II), y lo hace con los ecos de aquel soneto que Góngora dedicara “A una sangría del tobillo de una dama”:

Herido el blanco pie del hierro breve,
saludable si agudo, amiga mía,
mi rostro tiñes de melancolía,
mientras de rosicler tiñes la nieve.

Temo, que quien bien ama temer debe,
el triste fin de la que perdió el día
en roja sangre y en ponzoña fría
bañado el pie que descuidado mueve.

Temo aquel fin, porque el remedio para,
si no me presta el sonoro Orfeo
con su instrumento dulce voz clara.

Mas ¡ay! Que, cuando no mi lira, creo
que mil veces mi voz te revocara
y otras mil te perdiera mi deseo.⁶⁴²

⁶⁴² Góngora, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, pp. 163-164.

José Navarro expresa su dolor mediante un lamento de estilo gongorino: “Mas, ¡ay!, que tu blanca mano / (bien lo sabe mi dolor) / oculta, Julia, el ardor / y enseña el yelo tirano” (II, vv. 11-14). Con la nieve y el hielo, destaca la abundancia del adjetivo “ardiente”. Se trata de una antítesis que se extiende a lo largo del poema y que alude a la llama interior de la mujer amada, cuya pasión y atractivo se esconden bajo su desdén y actitud impasible. Al igual que del pelo, ardiente por dorado y encendido, se dice que corre el peligro de apagarse en la nieve de la frente, el hielo de los dedos se opone a la llama en la que se forjó el vidrio con el que Julia se hiere. A través de las mencionadas décimas, esa imagen se superpone a la de la sangre escarlata, que destaca también sobre el lienzo epidérmico:

Un cerco de vidro leve,
que en tu dedo se rompió,
de púrpura matizó
la blancura de tu nieve.
Consigo mismo fue aleve,
Julia, el vidro, pues recelo
que es ignorante el desvelo
que su descrédito ama
y, naciendo de una llama,
querer morir en un hielo. (II, vv. 1-10)

Amén de lo visible, el poeta adivina incluso unos pies pequeños, inaccesibles, de muestra prohibida en la época, cuya blancura sería la del jazmín: “Si es jazmín la blancura / del pie pequeño, / no lo juzga la vista / que es chico pleito” (I, vv. 45-46). Y, junto con la blanca y olorosa flor del arbusto, el reducido tamaño es la otra virtud que se les concede a los

pies de la enamorada, descritos con escasa originalidad en otros versos, como estos: “Si los jazmines compiten / de entrambos pies ajustar / les hace sus competencias / en un punto; allí no hay más” (LXXXII, vv. 81-84).

La búsqueda de similitudes en el mundo vegetal se extiende también al carácter y la personalidad de la joven. La acción hiriente de las flores, como las espinas de las rosas, por ejemplo, se equiparan a la capacidad ofensiva de la dama, que le causa un dolor análogo y que es, si embargo, la flor más hermosa, que ha llegado a erigirse incluso como metáfora de la poesía. José Navarro también cierra alguna de sus décimas con una enumeración recolectiva, tan típica de los poemas descriptivos: “vences cárcel, nube y hielo, / siendo sol, arroyo y rosa” (LXX, vv. 39-40). Son escasos los elementos y limitada la paleta de colores, por lo que le bastan unas pocas piedras preciosas (rubí, esmeralda), semipreciosas (perlas), elementos de la naturaleza (coral, sol, cielo, nieve) u otros de la vida corriente del hombre (vidrio, cristal) para pintar al objeto de sus amores.⁶⁴³

No puede ser otro el verbo empleado para presentar la imagen de la dama, que se acompaña de fórmulas mostrativas en las que se fomenta la sinestesia: “El retrato del dueño / que el alma quiere, / óyelo, Julia, y mira / que te parece” (I, vv. 1-4). Los matices cromáticos quieren hacerse presentes por la letra y son, en cualquier caso, perceptibles por la vista: frente al predominio del sentido de la visión, en contadas ocasiones se menciona el olfato al tratar de describir a Julia, que tiene mucho que ver con la abundancia de metáforas florales (I, v. 37; XI b, v. 11). Se habla de la “pintura” del poema, hermanando las dos facetas del artífice, como

⁶⁴³ Gregorio Cabello, *Dinámica de la pasión barroca*, Málaga, Universidad de Almería / Universidad de Málaga, 2004, p. 110.

propugnaba López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poetica*: “óyelo” y “mira”. Así, casi al finalizar el intento fallido del “Retrato a Julia”, para cuya realización faltan elementos y sobra belleza, se señala: “Lo que oculta el retrato / no ha de pintarse” (I, vv. 49-50). Trata de describirse con precisión el gesto de la amada impreso en el alma (“el retrato del dueño / que el alma quiere”, I, vv. 1-2), como quiso Garcilaso de Vega, pero sólo un espejo puede ser digno de imitar tanta hermosura. En manifestaciones literarias de este cariz es frecuente la desilusión como consecuencia de la incapacidad del arte para igualar a la naturaleza, más aún la de la mujer, un sentimiento que se torna desengaño especialmente en el Barroco.⁶⁴⁴

Partiendo de la definición de *retrato* que ofrece el *Diccionario de Autoridades*, dicho término se aplica en dos sentidos que ejemplifican la asociación: es la pintura que representa una cosa o persona, pero es también la relación de las partes o facciones de la misma que, según la obra de referencia citada, suele efectuarse en verso. Efectivamente, los dos poemas en los que el objeto fundamental es la descripción de Julia, tienen un carácter presentativo de la suma de sus partes que conforman un todo y una imagen: “óyelo, Julia, y mira / que te parece” (I, vv. 3-4), escribe, cuando se dirige a la protagonista. Como mujer idílica y musa del poeta, su beldad le sirve asimismo para increpar al dios amor: “Este es su retrato: mira / si su belleza podrá / hacer que con ser divino / no presumas de inmortal” (LXXXII, vv. 85-88). Además de un imaginario neoplatónico, son poemas que muestran “la hegemonía de la pintura en el

⁶⁴⁴ López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, ed. cit., vol. I, p. 169. Aunque las referencias son innumerables, remitimos al capítulo “Disillusionment with art’s incapacity to equal nature” de Emilie L. Bergmann, *Art inscribed*, ed. cit., pp. 102-109 y el artículo de Aurora Egido, “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, art. cit., pp. 164-197, con amplia bibliografía sobre la cuestión.

Barroco” de la que hablaba Emilio Orozco, o la equiparación de la poesía y la pintura para el espectador culto del Siglo de Oro, al que, como argumentaba Julián Gállego, tanto le da *leer* un cuadro que *ver* un poema.⁶⁴⁵

Tal es la perfección que representa la dama, con las imágenes vedadas de algunos de sus miembros, que, en la primera de estas *Poesías varias*, no se le ocurre al poeta, paradójicamente, mejor retrato que un espejo. No es válida la *imitatio*, sino que ha de recurrirse al modelo mismo. Advertía Aurora Egido que “los florilegios poéticos formarán parte de un bagaje rico en analogías con la pintura y en el que despunta su insistencia en la necesidad de que no basta con la imitación”. Aunque lo ha intentado con la imagen de Julia que puede percibir, sólo ese objeto sería capaz de captar lo que su ceguera de amor no le permite ver (I, vv. 49-56).⁶⁴⁶

Por otra parte, el narcisismo deja huella en la duplicación resultante del espejo que se avoca en el primer poema, un elemento clave también en relación con el concepto de la *vanitas*, que, recordemos, aparece también al finalizar el segundo de sus vejámenes. El enamorado quiere ser uno junto con su dama, le escribe, por ejemplo, en el primero de los poemas, pero no hay mejor reproducción que su propio reflejo. Además, se da cuenta de una belleza ideal que la amada es capaz de albergar en las diversas partes de su cuerpo, y trata de canalizarlas mediante la lengua de la poesía. La luz y la blancura, que se perciben con el sentido de la vista, en sinestesia copan la palabra inefable, la

⁶⁴⁵ Emilio Orozco, *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, que citamos según la edición facsímil introducida por Antonio Sánchez Trigueros, Granada, Universidad, 1989, pp. XI ss.; Julián Gállego, *op. cit.*, pp. 179 ss.

⁶⁴⁶ Cf. Aurora Egido, “La página y el lienzo: Sobre las relaciones entre poesía y pintura”, art. cit., p. 178.

imposibilidad de ser descritas: el poeta no quiere ver otra cosa que la imagen arquetípica que representa su enamorada, que ha de corresponderse con la de su imaginación y, sin embargo, cree que no puede acabar de describirla.⁶⁴⁷

Hay una cierta subversión, un guiño a los tópicos asociados con la pintura de la amada, puesto que su retrato está siendo mirado con los ojos del corazón, lugar donde ha de encontrarse impresa su imagen. Por ello, no es posible pintar el objeto amoroso si no hay verdadero sentimiento hacia él, pero José Navarro recuerda que el amor es ciego, y el suyo es “tan ciego” (I, v. 54), que no puede saber cómo es ella en realidad (privado, además, de su conocimiento pleno). Si seguimos tirando del hilo, el retrato que está impreso en el poeta es la obra de arte que describe como personaje cuando, en realidad, no tiene otro objeto que el de su propia imaginación. Estamos ante un caso de metaficción en el que se acentúa la capacidad de superación del artista, la autoconciencia de autoría del escritor que siente que la imagen está impresa en su mente: se trata de la descripción de un objeto artístico idealizado que, por extensión, vale para todo retrato amoroso de inspiración platónica.⁶⁴⁸

⁶⁴⁷ Margo Glantz analiza por extenso todos estos recursos, especialmente las técnicas del retrato, en dos casos concretos que dan cabida al amor platónico, la religión del amor y el narcisismo: “De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en palacio* y *Los empeños de una casa*”, en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Ysla Campbell (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 29-43. Recordemos aquí que el segundo de los vejámenes de José Navarro concluye precisamente con la ruptura del espejo a través del que el protagonista había visualizado sólo engaños, apariencias (p. 156).

⁶⁴⁸ Miguel Herrero García, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, Madrid, CSIC, 1943, p. 178; Frederick de Armas desarrolla la cuestión del retrato idealizado a propósito de don Quijote en “Simple magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes”, *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, ed. cit., p. 17.

Autorretrato burlesco

Es necesario partir de una precisión a la hora de abordar lo que consideramos aquí como *autorretrato burlesco*, y es que se trata de una denominación que no se generalizó en el uso de la lengua española hasta épocas posteriores a la que nos ocupa. Siguiendo trabajos como el de María A. Salgado, damos por sentado que tal modalidad se englobaría dentro de la concepción general del *retrato*, aun cuando esta última se prefería, como hemos sugerido, para la representación de lo físico, a pesar del significado que ha pervivido hasta nuestros días. No obstante, la fisionomía se combinaba con la fisiología, y eran extraños los casos en los que el carácter no se considerase un derivado directo al abordar la descripción del semblante, de la forma exterior de una persona.⁶⁴⁹

Como señalaron en su día José María Micó y Antonio Pérez Lasheras, el *autorretrato burlesco* o *autobiografía burlesca* se constituyó en todo un género en el siglo XVII gracias a la contribución de Luis de Góngora, entre otros, con poemas como “Hanme dicho, hermanas [...]” o “Ahora que estoy despacio [...]”. Siguiendo su ejemplo, escritores como Pantaleón de Ribera se jactaron después de sus vergüenzas sin temor a la exaltación de su talante enfermizo, incluso con su regocijo por haberse contagiado y padecido la peste o las bubas, a la manera de José Navarro. Por su parte, otros autores, como la citada María A. Salgado, prefieren concluir que en el Barroco se le otorga legitimidad a esta práctica y se sientan las bases del futuro género, consolidado en la Ilustración, mientras que por aquel entonces se trataba, según ellos, de una

⁶⁴⁹ María A. Salgado, “De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. III, Estudios Áureos II*, Jules Whicker (ed.), Birmingham, Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, 1998, p. 218, nota 3.

“modalidad menor, subordinada al género satírico”. Cuestiones terminológicas aparte, sea modalidad escrituraria o sea género en fase de consolidación, es habitual en la lírica del XVII la descripción distorsionada de uno mismo.⁶⁵⁰

Si bien ya hemos mencionado la aparición de un espejo en el segundo de los vejámenes, y la relación que tiene tal imagen con la idea de apariencia y desengaño en el Barroco, ha de precisarse que en la poesía de José Navarro se prefiere asociar esa metáfora con la prosopografía de la dama, como se ha visto. Autores como Emilie Bergmann, sin embargo, han apuntado que la aparición del autorretrato en la lírica del Siglo de Oro supone ya una alusión implícita de la asociación generalizada de la pintura y la literatura, la fisicidad de una profunda preocupación de índole filosófica. El poeta se mira a sí mismo en sus versos, al igual que mira a su enamorada, y es difícil resistirse aquí a la revolución que supone la imagen de Velázquez en su cuadro de las meninas, más aún cuando hemos tratado de vincular su pintura con el ámbito laboral de José Navarro y su servicio a los Ludovisi.⁶⁵¹

Hay en el autor de estas *Poesías varias* un estado melancólico casi constante, que se hace presente sobre todo en sus poemas jocosos, acorde con otros poetas que, desde el siglo XVI, y en toda Europa, insertan su ánimo en los desastres que asolan el territorio en el que viven, se lamentan de la serie de catástrofes que castiga su existencia y la de los suyos, y se piensan incapaces de esquivar esa desdicha, inherente a ellos.

⁶⁵⁰ Luis de Góngora, *Poesía selecta*, Antonio Pérez Lasheras y José María Micó (eds.), ed. cit., pp. 34-35, 135, 147-150, 260; María A. Salgado, art. cit., pp. 217-218.

⁶⁵¹ Emilie Bergmann, “Retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro”, en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días 20 a 25 de junio de 1983*, Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 231 y 238.

Su diagnóstico parece encajar dentro de ese tópico exceso de bilis negra con el que tuvieron que cargar los españoles de aquel entonces, mucho más durante el siglo posterior, cuyas *luces* sentaron las bases para que los románticos se empeñaran en seguir ensombreciendo una época que, en el fondo, no era tan oscura como la pintan.

La melancolía, devenida del exceso de bilis negra, también parecía haber configurado el genio europeo según otros, y aflora en todo tipo de representaciones artísticas. Pero no siempre esta patología ha sido vista como un aspecto negativo en los textos de la medicina clásica; Felice Gambín ha estudiado la vinculación entre la melancolía y la genialidad en *El Criticón*, por ejemplo, que aparece en los *Problemata* de Aristóteles. Más adelante, Masilio Ficino señala que hay algo en el humor melancólico que le ayuda a percibir lo sublime: se trata del “valor positivo” o “espiritual” del que hablan Klibansky, Panofsky y Saxl. Siguen apareciendo trabajos, como *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, de Guadalupe Fernández Ariza, que consideran que la tendencia reflexiva del individuo melancólico ha hecho aflorar los protagonistas de títulos tan representativos como los mencionados, partiendo de modelos en español como el de don Quijote.⁶⁵²

⁶⁵² Guadalupe Fernández Ariza, *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001; Felice Gambin, “La melancolía en *El Criticón*: manjar de los discretos hacia la Isla de la Inmortalidad”, *Baltasar Gracián Antropología y estética. Actas del II Coloquio Internacional (Berlín, 4-7 de octubre de 2001)*, Sebastián Neumeister (ed.), Berlín, Edition Tranvia / Verlag Walter Frey, 2004, pp. 191; Raymond Klibansky, Edwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, María Luisa Balseiro (trad.), Madrid, Alianza, 1991, pp. 227 y 250 ss; Aristóteles, *Problemas*, Ester Sánchez Millán (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2004, XXX, 1, pp 382-383. Véase también la presentación de Aurora Egido para la obra de Felice Gambin titulada *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, Giulia Poggi (pról.), Pilar Sánchez Otín (trad.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

Los griegos identifican tempranamente a Eros con la enfermedad en general y, más específicamente, con la melancolía, que puede desembocar, a su vez, en locura y muerte, con la que el poeta se identifica por su aspecto: “Imagen viva parezco, / del modo que nos la pintan, / de la que con pies iguales / chozas y palacios pisa” (XVI, vv. 13-16), versos que, por cierto, incluyen el paralelismo de la imagen con la literatura descriptiva. Pero la depresión, además, se relaciona también desde la Antigüedad con Mercurio, y ambas huellas pueden rastrearse en la lírica de José Navarro: “Mercurio en forma de ingente / todos mis huesos habita, / que un solo dios esconderse / pudiera en cosas tan chicas” (XVI, vv. 9-12).

Sin querer incurrir en el error que cometiera el llamado “Bachiller Mantuano”, pseudónimo de Adolfo Bonilla y San Martín, al referirse como “bohemio del siglo XVII”, todo un preludio romántico, para denominar a Jerónimo de Cáncer, apodado “el Cáncer de Aragón”, y cuyo apellido suscita ya abundantes posibilidades significativas, no parece cuestionable la deleitación por medio del dolor en la obra que estudiamos. El gusto por la decadencia que manifiesta tal poeta bien pudo transmitirse a la escritura de José Navarro, puesto que el primero ejerció su magisterio sobre este. Hay una cierta predilección por recrearse en el sufrimiento: “sea esta vez mi dolor / tierna lisonja a tu oído” (III, vv. 9-10).⁶⁵³

Cierto es que la mayoría de las veces este padecimiento responde a la falta de correspondencia del amor que profesa a su musa, a quien tantos versos dedica. Incluso cuando se trata de describirla a ella, como

⁶⁵³ José Rodríguez, *Biblioteca Valentina*, op. cit. p. 569; véanse también las palabras de Rus Solera en su estudio de las *Obras varias* de Jerónimo de Cáncer, ed. cit., pp. XII-XIV.

hemos visto, prefiere referirse “A una dama volviendo de un desmayo” (LXII), o bien, para dejar constancia de sus manos, relata cómo “Hiriose Julia un dedo rompiendo una sortija de vidrio” (II) y le escribe un “Romance a Julia herida en una mano” (XI). Pero, en todos estos poemas, la claridad de su piel y la luz que desprenden los miembros de su cuerpo contrastan poderosamente con los de su enamorado. El “rostro aceitunado” o el “semblante oscuro” que dice tener son rasgos que acompañan a la persona melancólica desde la Edad Media, así como su delgadez, mientras que, contrariamente a lo que parece desprenderse de las palabras de José Navarro, a este tipo de hombres les caracteriza su capacidad seductora y su audacia e ingenio.⁶⁵⁴

En dos ocasiones se aplica una seguidilla, de la que se sirve tanto para rematar un romance, titulado precisamente “Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad” (XVI, vv. 41-44), y que denota la importancia de la delgadez en su escritura, como para aderezar el primero de los vejámenes que incluye en su obra (XXI). Se trata de los siguientes versos: “Era yo, por lo negro, / pez algún día, / pero ya, por lo flaco, / soy sólo espina”. Son un calco de Quevedo, quien escribiera en uno de sus poemas satíricos, dedicado a una mujer flaca, que “quien pece os llamó no desatina, / viendo que, tras ser negra, sois espina”. Se aprovecha, evidentemente, la dilogía que permite la palabra *pez*, no sólo pescado, con su esqueleto espinoso, sino también sustancia obtenida de la quema de árboles que, entre sus muchos usos, como el medicinal, se empleaba para impermeabilizar recipientes o barcos.⁶⁵⁵

No se trata de los únicos versos en los que José Navarro emplea la palabra *espina* con un sentido metafórico, puesto que también acentúa su

⁶⁵⁴ Raymond Klibansky, Edwin Panofsky y Fritz Saxl, *op. cit.*, pp. 79-86 y 284.

⁶⁵⁵ Francisco de Quevedo, *Obras completas*, vol. II, p. 75.

delgadez hiperbólica mediante una de las redondillas con las que “Cuenta a Julia su enfermedad”: “Advertido determina, / porque mi flaqueza apoden, / que a la zarza me acomoden / como estoy, hecho una espina” (XVII, vv. 29-32). Esa autodenominación del poeta se convertirá en una marca de estilo cuando, años más tarde, en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, haga que un personaje llame al de Navarro “seor espina”, mientras que él responderá, por contraposición, con el vocativo de “seor Tinaja”.⁶⁵⁶

Al hilo de estas expresiones, puede decirse que la poesía de José Navarro refrenda las conclusiones de José Manuel Blecua, al afirmar que del retrato femenino se toma buena nota en la poesía de temática religiosa (*vid. supra*). En estas *Poesías varias* podemos leer, entre las palabras dedicadas a Jesús en una de las endechas dedicadas a los Reyes Magos: “Como a rey te ofrecen / el rubio metal, / aunque tu corona / en la espina está” (XLII, vv. 17-20). Pero, también, en el romance “A santa Catalina de Sena”, escribe: “Púsosele en la cabeza / el coronarse de espinas, / que con ellas el demonio / se daba en las espinillas” (XXXVII, vv. 33-36). Se trata de un chiste recurrente, puesto que, en igual tono, ya decía de sí mismo: “Mis piernas más, por agora, / apodarlas no querría, / que tocar esta materia / es darme en las espinillas” (XVI, vv. 25-28). De hecho, más adelante insiste en esa idea de la flaqueza de sus piernas, al hilo de un asunto tan diverso como la solicitud “A un amigo, pidiéndole su coche”, con la intención de salir a divertirse: “Hoy he salido de casa, / y es que soy tan atrevido / que con dos cañas que tengo / me he probado a hacer pinitos” (LXIX, vv. 29-32). Recurre también a los sustantivos “espárrago” o “lanceta”, por la evidente similitud de sus formas (XVI,

⁶⁵⁶ Véase el texto editado de la loa, vv. 472-473.

vv. 5 y 6), lo mismo que se lamenta, por su flaca fisonomía terminada en cabeza redondeada: “por tronera me tienen” (LIV, v. 69).

Otra imagen de su delgadez la enuncia un loco, que toma la palabra en el primero de sus vejámenes, cuando se refiere, entre otros poetas, al propio José Navarro: menciona “una enfermedad que tuvo, de que salió más buido que un estoque de Alemania” (XXI), es decir, de un estoque de cuatro filos, quizá por comparación con sus extremidades. Son estas tan finas como cerillas: “Si las partes de mi cuerpo / prosiguen, Julia, en ungirlas, / muy bien pueden encenderlas / por secas y por torcidas” (XVI, vv. 17-20). Parece, pues, que esa languidez es consecuencia del padecimiento de una enfermedad, que se concreta en sífilis o peste, según hemos apuntado en el capítulo dedicado a la poesía burlesca.

El picor que pueda provocarse como síntoma de la enfermedad, se aprovecha por los múltiples sentidos del término, puesto que *picar* es también, en ese momento histórico, *clavar*, y, metafóricamente, *zaherir*, como se estila en su círculo de amigos: “En tal estado me han puesto / mis males y mis fatigas, / que mis mayores amigos / de que los toque se pican”. Hay un cierto parecido con otros versos de Quevedo, “Pues pica con las rodillas / más que con el acicate”, extraídos de una letrilla satírica en la que, por cierto, también aflora una de las metáforas que hemos señalado en las *Poesías varias*: “que al fin es hombre de cañas / por parecer hecho dellas”. Por otra parte, José Navarro tampoco se priva de añadir otras connotaciones al bromear sobre lo punzante de sus miembros: “Cuando a la cama me vuelve / quien me asiste compasiva, /

ella dice que me acuesta, / yo sospecho que me hinca” (XVI, vv. 29-32).⁶⁵⁷

De todas estas alusiones se colige que la flaqueza de sus extremidades inferiores funciona como sinécdoque de la de todo su cuerpo, y esta se hace extensible a su carácter. Puesto que sencillo es no sólo aquel “que tiene menos cuerpo que otros de su especie”, sino, al mismo tiempo, “el que obra con llaneza”, en ello se escuda ante su enamorada: “En vano, Julia, recelas / en mí dobleces fingidas / pues ya, gracias a mis males, / no hay persona más sencilla” (XVI, vv. 1-4).

En la configuración de su carácter, su etopeya o retrato psicológico, José Navarro entiende que la delgadez de su cuerpo puede transferirse, incluso, a su ingenio. En un poema epistolar en el que “Da la respuesta de una diligencia que le encomendaron hacer al poeta”, anunciando la llegada de un mensajero, afirma: “Ya dentro de quince días / dice que vendrá un muchacho / y volverá tan vacío / como yo tengo los cascos” (XIII, vv. 19-20). Recordemos además la modestia que se le atribuye en el prólogo que para la obra escribe Jorge Laborda, que queda convertida aquí en una valoración ínfima que se dedica a sí mismo José Navarro, quien, sin embargo, ha dado a la luz sus obras. También en el segundo de sus vejámenes prosigue con la autoirrisión paródica:

es menester sacar fuerzas de tu misma flaqueza para haber de decirte algo, pues te estuviera bien tener el cuerpo como el entendimiento, y el entendimiento como el cuerpo. Y a venderte en Argel por cautivo no hallaras quien te comprara, pues el más ruin turco dijera: «a otro perro con ese hueso». Aunque esto es apoyo de tu cordura,

⁶⁵⁷ Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. II, p. 163. Respecto a los verbos *picar*, *hincar* y *clavar*, además del *Diccionario de Autoridades* (*vid. supra*), véase el artículo de Francisco Rico, “Polvos y pajas”, en *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Soberano*, Madrid, Gredos, 2001, p. 321. Sobre el término citado, *vid. Corominas, op. cit., s. v.*

por loco no te condeno,
tu fama está acreditada,
porque en cosa tan delgada
no puede entrar el barreno. (LI)

Aunque se la provoque el contagio de su enamorada, el poeta prefiere la muerte, que no gozar de ella, como se deduce de la “Carta a Julia” (XII). Se trata de una de las veces en las que se atribuye cierto grado de locura, puesto que añade que la peste “como loca está en los hospitales” (XII, v. 46), pero no será la única. En el “Vejamen que dio en la Academia del excelentísimo señor conde de Lemos” insiste en relacionarse con el hospital, refugio de locos y otros personajes marginales, y no sólo eso, puesto que identifica el desequilibrio con la actividad poética. Siguiendo un procedimiento común en los vejámenes de la época, el escritor se topa con un estudiante al que sigue:

se entró de sopetón por el hospital como por su casa. Seguilo curioso y entreme también como por la mía. Hállele hablando con un loco, tan gordo, que sin ser la honra y el provecho, era mucho que cupiese en un saco; pero debía ser la codicia, porque lo tenía ya rotpido. Parecía ser que el estudiantillo se informaba de su vida, porque el loco muy en su juicio le respondía que era hombre de muchas prendas y que se había visto poeta en su tierra [...] (XXI)

La importancia de los hospitales en esta etapa culminante de la peste ha sido subrayada por los historiadores que se han dedicado al periodo, también en el caso Zaragozano. A ese respecto, el de Nuestra Señora de Gracia fue el lugar escogido para hospitalizar a los enfermos apestados, a pesar de fervientes oposiciones como la de don Diego

Andrés Francés de Urrutigoiti y el conde de Lemos, que abogaban por sacarlo de la ciudad. Tanto del segundo, como del hermano del primero, aparecen menciones en las *Poesías varias* de José Navarro, al que no le duelen prendas por comparar el hospital con “su casa” en el primero de sus vejámenes (XXI).⁶⁵⁸

Pero, a pesar de la autocrítica que ejerce bajo la apariencia del humor, se declara en cierta manera poeta conceptista gracias a la gordura de sus versos, explicada como sigue por el loco del citado vejamen:

es tan negro y tan flaco, que parece lo han puesto a secar en alguna chimenea, y no fuera mucho, por ser tan menudo de cara. Es hombre que, aunque le ayudare el valor, no pudiera ser valiente porque, al mostrar los primeros ímpetus de la cólera, todos lo dejan por pobre. También, cuando la musa lo tienta, suele tocarse de la poesía, pero le salen los versos con mucha gordura, que en el cuerpo solamente tiene las sutilezas [...]. (XXI)

Lo más curioso de todo este asunto es que se asumen como propios sin mayor contrariedad los defectos que le son achacados por los otros. A más de no reprocharles las críticas que le hicieron a propósito de su color oscuro o su constitución ososa, en el primer vejamen enfatiza los ataques de dos de sus congéneres, de los que podemos deducir que hay una base cierta para tales datos. No fueron pocas las ofensas, según sus palabras (“has salido tan llagado de las manos de los otros fiscales, que no hallo de dónde asirte sin ensangrentarme si te satirizo”), y quizá por ello no pueda resistir la cita de algunas de ellos, que son, como se ve, las mismas que se dedica a sí mismo en sus versos:

⁶⁵⁸ Fernando Solano y José Antonio Armillas, *op. cit.*, pp. 249-250.

La grandeza de tus pies, ya don Silvestre habló harto largo desta materia. Si apodo tus malditas piernas, es fuerza haber de darte en las espinillas. Si te digo del color del rostro, don Francisco la Torre te puso como un negro, y también

mucha cuerda te han dado
por ser moreno,
y eso es echar la soga
tras el caldero. (LI)

También entre sus amantes, parece que se estila la costumbre de atribuirle tales rasgos, ejemplo de lo cual se advierte en su “Respuesta a una carta de una dama”, en la que se responde a una humillación con otra: “Adiós, Tirsi, y cuando seas / tú la mujer más constante, / me firmaré, como dices, / el valiente negro en Flandes” (LVI, vv. 89-92). Pese a la exaltación y el orgullo que muestra en algunos de sus versos, en otros recurre a esos motivos para explicar la razón de sus infortunios, diciendo sentirse “desdichado”: “Mira si lo soy, pues quiere / socarrón conmigo el hado, / para apuntar sus rigores, / tener un negro por blanco” (XI, vv. 25-28). De manera que la crudeza con la que describe su aspecto se corresponde, aunque irónicamente, con un estado interior que motiva en José Navarro la escritura satírica y burlesca, la convicción de que reírse de sí mismo es una de las mejores maneras de conocerse y, además, uno de los modos más precisos de pintar su retrato.

La recurrencia de los adjetivos que el poeta se atribuye, sumados a la coincidencia de los mismos por parte de sus congéneres, nos lleva a aventurar que tal vez el poema de Vicente Sánchez “A un poeta flaco y negro que despreció un caballo por flaco” estaba dedicado a José Navarro, o bien, como se apuntaba en una reciente edición de la *Lira*

poética del primero, inspirado en las *Poesías varias*. El recuerdo de una enfermedad, la rapidez al componer los versos, la comparación con el *estoque*, la *pez*, la metáfora de *apodar* las piernas y otras tantas figuras que acabamos de enumerar aparecen en este romance:

En los versos que me escribes
dos flaquezas estoy viendo,
una la de mi rocín,
otra la tuya en hacerlos.
[...]
Si te inclinas a apodar,
más a mano está tu cuerpo
que en mi entender, como hay viñas,
es un humano sarmiento.

Más sutil eres que Escoto,
más que Gibraltar estrecho,
más que un estoque buido,
y más que un estío seco.
[...]
En el color eres pez,
pero en talle y en ingenio,
ni eres carne ni pescado,
porque eres espina o hueso.⁶⁵⁹

⁶⁵⁹ Vicente Sánchez, *Lira poética*, ed. cit., vol. I, pp. 77-79.

4.4.2. Poemas festivos

Otra práctica eminentemente impulsada en la literatura del Barroco es la literatura de temática festiva, que aparece en estos poemas cuyas singularidades nos permiten agruparlos bajo la etiqueta de *poesía descriptiva*. Su contenido bien podría servir para la reconstrucción de la historia cultural y folclórica de Aragón, que ha sido estudiada a fondo, como revela la bibliografía consultada, pero que permite aún su reanálisis desde la perspectiva de concurrentes de primera mano, de testigos presenciales que, en primera persona, todavía esperan que su testimonio sea tenido en cuenta y conocido por los especialistas. Es el caso de los dos poemas de José Navarro que nos disponemos a considerar, indudablemente descriptivos, aunque alberguen un proceso dentro de sí mismos, que el espectador, no obstante, puede presenciar sin moverse de un lugar fijo. No así el poeta, si recuerda, como personaje del texto, “discurrir” en la procesión, por lo que refiere el recorrido. Han de relacionarse por ello, según la retórica clásica, con el ámbito de la *narratio*, tal y como apuntaba Quintiliano y, a su vez, en el marco de la historia de la literatura española, parecen parodiar las “relaciones extensas en verso, [...] fórmula que desaparece ya en la segunda década del siglo XVII”. Como estas, no se ciñen a los criterios de verosimilitud, sino que, en cierto modo, persigue unos intereses determinados, en este caso, estéticos y con finalidad burlesca.⁶⁶⁰

⁶⁶⁰ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ed. cit., vol. II, §810; la cita es de Gabriel Andrés, “Relaciones extensas de fiestas públicas: un itinerario de un género (Valencia, s. XVII)”, *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*, Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, p. 13. Sobre el significado de la *relación*, Fernando Rodríguez de la Flor, *op. cit.*, p. 349.

Aunque desde una perspectiva jocosa, José Navarro se adhiere a las características de quienes escribieron relaciones de fiestas, que, como ha señalado Francisco López Estrada,

actúan como recopiladores de los datos que ellos mismos han podido recoger. Son testigos de las descripciones que cuentan y de los hechos que relatan; [...] participan de la tensión emotiva que las Fiestas suscitan en la población y se encuentran comprometidos con ellas a través del psicológico que las promueve.⁶⁶¹

Las fiestas son la expresión máxima de una avidez de alegría colectiva que predomina en la época, falsamente oscurecida por la crítica. Hay un deseo de goce compartido, de “colectivismo estético”, según ha estudiado Emilio Orozco. Como muy bien explicara José Antonio Maravall, constituyen a su vez una herramienta fundamental para lograr el asombro, la extravagancia y la novedad con las que adoctrinar a la *masa*, conmovida por las imágenes que se ponen al servicio de la fe. Rodríguez de la Flor denomina este proceso “estrategia apariencial”, y lo sitúa en el ámbito de las fiestas al mismo nivel que los sermones públicos y los desfiles corporativos.⁶⁶²

⁶⁶¹ Francisco López Estrada, “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto *festivo* (el caso del *Quijote*)”, *Bulletin Hispanique*, 84, 3-4 (1992), p. 302.

⁶⁶² Emilio Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de una introducción al tema)*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 89 ss. y “Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial en la poesía”, *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p. 511; José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco, op. cit.*, pp. 456-457, 494, 511; Fernando R. de la Flor, “Del Barroco a la Posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo”, en *Fiesta, juego y ocio en la historia*, Ángel Vaca Lorenzo (coord.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, p. 135. Sobre la imagen puesta al servicio de la fe, véase Jesús María González de Zárate, *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la Historia*, Victoria, Ephialte, 1992, pp. 98 ss.

La poesía descriptiva que tiene por objeto la relación de los acontecimientos festivos, en este caso de la procesión del Corpus y de las celebraciones de Carnestolendas, responde al tópico de la *écfrasis*, puesto que esta sirve para la descripción de un objeto, pero también de un escenario. Estos desfiles y procesiones son el cauce de muchas de las manifestaciones del arte efímero barroco, del que sólo se puede tener noticias de segunda mano, gracias a los grabados o, precisamente, las palabras de quienes pudieron admirarlos que nos han llegado en textos como estos. Podrían enmarcarse en el género literario de los libros de fiestas, que se constituyen en agentes para perpetuar todo este tipo de manifestaciones: se destaca la ciudad de turno, la nobleza que la integra, la Iglesia o la Universidad, como en muchos de los poemas de circunstancias.⁶⁶³

Se trata de las dos fiestas más representativas, respectivamente, de la fe y la exaltación cristiana, y de la libertad, que da la oportunidad de decir lo que se piensa. Relativamente antagónicas, pues, pero percibidas con tintes equivalentes en estos poemas, colmados de bromas, juegos de palabras y alguna que otra crítica social. Sin embargo, lo habitual al tratar de las relaciones de fiestas, según han señalado Francisco López Estrada y otros, es que se quiera dejar constancia de las conmemoraciones extraordinarias, del tipo de las entradas triunfales o los recibimientos reales. Tratándose de sendas parodias, tal vez fueran esperables dos celebraciones de cierta normalidad con respecto al ciclo litúrgico, aunque celebradas también, según parece, de forma extraordinaria. Por otra parte, como señala el mismo autor, “la fuerza lúdica de las fiestas actúa

⁶⁶³ Antonio Sánchez Jiménez, *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert, 2011, pp. 103-104.

estableciendo contrastes violentos de los que surge la risa de los espectadores, sin que esto sea incompatible con el propósito *noble*, motivo de la fiesta”. Los versos se construyen sobre un ensamblaje histórico, verídico, y sus palabras se empapan de ese tono burlesco tan del gusto del poeta.⁶⁶⁴

“Discurre estando enfermo en la procesión del Corpus” (XV)

Los motivos religiosos, que tanto abundan en la literatura del momento, tienen una aparición notable en la poesía de José Navarro, que no sólo se refiere a la adoración y las vidas de santos, sino que también, como era habitual, da noticia en cierto modo de los ciclos del año litúrgico. Aparte de la mención del Corpus en las quintillas que nos ocupan, se dedica, por ejemplo, un soneto a la Cuaresma, aunque este vaya más bien destinado a un predicador que ejerció ese día en el Hospital de Nuestra Señora de Gracia, razón por la que se analiza dentro de la llamada poesía de circunstancias (LVII). A él debemos añadir el romance dedicado “Al santísimo sacramento” de la eucaristía (XXXVIII), una “jacarilla”, según la denomina el poeta (v. 4). Acompañado de un estribillo, este poema obvia todos los elementos artísticos o puramente festivos que acompañan a dicha exaltación de la sagrada forma: sólo los valores morales y religiosos sirven para aderezar el paseo alegórico de la “Nave” de Dios o su Iglesia, una imagen piadosa de larga tradición que, cual custodia, sirve de vehículo para el cuerpo de Cristo. Dicho símbolo eucarístico remite, por una parte, a la embarcación

⁶⁶⁴ Francisco López Estrada, “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto *festivo* (el caso del *Quijote*)”, art. cit., pp. 303 y 307.

con la que Noé sobrevivió al Diluvio universal, así como, por otra, la barca de San Pedro, pescador, al que también alude José Navarro.⁶⁶⁵

Ese mismo asunto desencadena el texto titulado “Discurre estando enfermo en la procesión del Corpus” (XV), toda una fotografía de un acto trascendente para la sociedad del siglo XVII, en el que se aglutinan manifestaciones artísticas muy diversas. Se ha visto el Corpus como la fiesta por excelencia de la Contrarreforma por su carácter ideológico, aunque sea esta una característica *a posteriori*, es decir, cuya manipulación se impuso sobre el arraigo de la tradición. El sexagésimo día tras el Domingo de Resurrección es el dedicado al *Corpus Christi*, el Cuerpo de Cristo: la Hostia consagrada se mostraba a ojos de los fieles, contraviniendo bases protestantes que negaban la presencia de Cristo en ella y, por extensión, en los santos.⁶⁶⁶

La celebración, que caló más si cabe en la sociedad gracias a la pompa de la procesión al aire libre, como señaló Bruce W. Wardropper, empezó a formalizarse desde mediados del siglo XII en toda Europa, y tuvo un papel determinante en España a partir del Concilio de Trento. Durante la monarquía de los Austrias, su importancia, además de asociarse con la Iglesia, lo hace con la realeza:

En las décadas centrales del siglo XVII el Corpus alcanza el carácter de gran *fiesta de Estado*, desarrollando un despliegue escenográfico abrumador en torno a los edificios y espacios urbanos que simbolizan

⁶⁶⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997, pp. 328-329.

⁶⁶⁶ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1975, s. v. El sentido contrarreformista lo explica a fondo José Antonio Maravall, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990 y coincide en ello Francisco Javier Campos, “La fiesta barroca, fiesta de los sentidos”, *La fiesta del Corpus Christi*, Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (coords.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2002, pp. 91-122 (especialmente pp. 99-104).

la autoridad monárquica. Incorpora, así, un nuevo plano de significado a los que ya tenía (ritual corporativo, ceremonia cívica, retablo teológico): el de ser *fiesta anual del triunfo de la Iglesia*, identificada con el orbe católico y este, a su vez, con la gloria de los Habsburgo.⁶⁶⁷

Tenida, pues, por toda la cristiandad, como la fiesta más destacada del ciclo litúrgico, fue adquiriendo su propias dimensiones en distintos lugares. La procesión se convirtió en el elemento central de la celebración, cuyos componentes escénicos, como la exposición de tarascas, la participación de músicos y danzantes, fueron en aumento a medida que avanza la centuria que nos ocupa. Como señalara Jesús Menéndez Peláez a propósito de su estudio del teatro en Oviedo, “a finales del siglo XVII las danzas de la procesión del Corpus se hacían cada vez más complejas y extravagantes, perdiéndose el genuino sentimiento religioso que las hizo nacer”.⁶⁶⁸

El pronto acatamiento por parte del reino de Aragón de pasear solemnemente al Santísimo Sacramento por las localidades, mandato devenido del papa, convirtió la fiesta en una de las más importantes del calendario religioso medieval. La repercusión de los fastos en Zaragoza, al igual que en otros lugares, era inmensa, más aún con señeras visitas para la ocasión como la que tuvo a bien hacer el rey Felipe IV con su

⁶⁶⁷ José Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006, p. 284; sobre la historia de la celebración, Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 39-51.

⁶⁶⁸ Jesús Menéndez Peláez, *El teatro en Asturias (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Gijón, Noega, 1981, p. 64. Aunque la bibliografía al respecto es muy extensa, valga como visión panorámica la de Julio Caro Baroja, *El estío festivo*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 51-89. Es interesante cotejar que el componente teatral de la fiesta y su evolución hasta el Barroco es similar en otros territorios (*cf.* César Oliva, “La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco. Algunas referencias a muestras hechas en la región de Murcia”, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, ed. cit., pp. 97-114).

hijo, el príncipe Baltasar Carlos en 1645. La ciudad se engalanaba con alfombras, enramadas de fachadas, lluvia de pétalos de flores y altares efímeros para encomiar el sacramento de la Eucaristía, y cada ciudadano limpiaba el espacio frente a su casa, un mandato hasta bien entrado el siglo XV, como estudió Isabel Falcón.⁶⁶⁹

El triunfo de la Naturaleza, como el de la Eucaristía, se simboliza con plantas olorosas, adornos vegetales (*ars topiaria*) y sábanas o ricos retales se colocaban en puertas y ventanas, según una tradición ha pervivido aún hasta nuestros días en ciertos lugares, especialmente en el ámbito rural. Sin embargo, se ha difuminado el sentido antiguo de las “corporaciones”, de los “gremios”, denominados en Zaragoza “cofradías”, que se ordenaban para desfilar con sus estandartes en la procesión en función de un orden previamente establecido: era el oficio el que determinaba si la posición de los hombres para el consiguiente desfile se encontraba delante o detrás de la custodia.⁶⁷⁰

La comitiva llegó a abrirse paso con un desfile de gigantes y cabezudos, como sucedía en Carnaval, además de incluir otros motivos típicos de Carnestolendas, que evocaban la antitética lucha entre el bien y el mal. Contó con numerosas carrozas, tarascas y demás escenarios móviles en los que se representaban escenas bíblicas y entremeses, que enriquecen el ritual codificado de la procesión, un hecho teatral por sí

⁶⁶⁹ Isabel Falcón, “La festividad del Corpus Christi en los pueblos de Aragón en la Edad Media”, en *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las quintas jornadas celebradas en Zaragoza, del 15 al 18 de diciembre de 1982*, Zaragoza, s. n. [Cometa], 1984, pp. 625-632 y “La procesión del Corpus en Zaragoza en el siglo XV”, *ibídem*, pp. 633-638.

⁶⁷⁰ Además de los trabajos citados de Isabel Falcón, seguimos a Eliseo Serrano, *Tradiciones festivas zaragozanas. Historia de los festejos populares en Zaragoza*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1981; José Antonio Mateos Royo, “Teatro religioso y configuración escénica: Los entremeses del *Corpus* de Zaragoza”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 52-53 (1997), pp. 103-115; Fernando Solano y José Antonio Armillas, *op. cit.*, pp. 268-271.

mismo. En palabras de José Jaime García Bernal, “con todas estas honras y representaciones, la Procesión del Corpus del siglo XVII se prolonga casi toda la jornada, y se asemeja más a un teatro itinerante que a una marcha”.⁶⁷¹

El recorrido de la procesión principal transitaba por una serie de puntos significativos fijados por la tradición del municipio y señalizados por la decoración mencionada. Varios de estos lugares de referencia en el caso de Zaragoza son aludidos en el poema que, de alguna forma, se relaciona con las salmodias, los textos declamados, cánticos, villancicos y otras piezas que solían entonarse en la fiesta, en la que música y poesía desempeñan su papel habitual de acompañamiento y motivación. Aunque sin estribillo en este caso, coincide con todas estas composiciones en el tono con el que se encara la materia: llegaron a convertirse en auténticos divertimentos de carácter satírico que provocaron el enfado de las autoridades eclesiásticas y de algunos intelectuales.⁶⁷²

El humor inicia estas quintillas, con una mención a los posibles motivos que le han llevado a estar en cama (los estragos de la fiesta que precede al Corpus y que han provocado la flaqueza de sus piernas, vv. 37-38), así como a la imposibilidad de Julia para presenciar la procesión. Estructuralmente, podemos delimitar el texto con tres partes muy marcadas propias de la retórica clásica, fieles a la *dispositio* de otros

⁶⁷¹ Josefina Roma Riu, *Aragón y el carnaval*, Zaragoza, Guara, 1980, p. 9; José Jaime García Bernal, *op. cit.*, p. 285.

⁶⁷² Eliseo Serrano, “Fiestas y ceremonias en la Edad Moderna: fuentes y documentos para su estudio”, en *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas. Actas de las VIII Jornadas*, Agustín Ubieto Arteta (coord.), Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1993, pp. 111-123 y “El villancico barroco y otras composiciones paralitúrgicas”, en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1995, pp. 119-129. Hay abundantes villancicos y comentarios de los mismos en la *Lira poética* de Vicente Sánchez (ed. cit.).

textos narrativo-descriptivos y de relaciones al uso. Como repetía Luis Alfonso de Carballo, “será más perfecta la poesía, cuanto más siguiere en estilo la oratoria”.⁶⁷³ Toda la serie de elementos referidos constituyen un ejemplo perfecto de arte efímero barroco, que se disponen en una acción que comienza, lógicamente, por el *initium* o *exordio*: el sujeto que emite el discurso está convaleciente, y va a faltar por ello a sus obligaciones devotas. “Discurre estando enfermo” puesto que, ausentes los dos, evoca lo mejor que ha vivido en otras ocasiones en que sí ha desfilado o ha presenciado los hechos. La espectacularidad, que ha quedado grabada en su retina, le sirve para trasladar al poema lo más representativo de la celebración. Este periodo abarca las cuatro primeras quintillas, en las que el poeta anuncia el asunto del texto que sigue.

La *descriptio* propiamente dicha, o *medium*, va a componerse de una enumeración de esos elementos: los lugares y los protagonistas del acto. “Paréceme lo primero” es una marca explícita de la inauguración de dicha fase, la más extensa del poema. Cada uno de los elementos en los que se va centrando son independientemente tratados en las respectivas quintillas o, como mucho, ese reparto de materias puede abarcar hasta dos estrofas contiguas. Así hasta alcanzar la *conclusio* o *finis*, que se extiende a lo largo de las tres últimas quintillas. La materia deja de referirse a la procesión propiamente dicha, retomando la revelación primera de sus pecados: aunque haya cometido excesos promete redimirlos y, cuando menos, contarlos.

Como en el poema descriptivo de las Carnestolendas, la fiesta ya ha pasado y el receptor estuvo ausente (valgan estas anotaciones, pues, para ambos textos): debió de estarlo también en ocasiones anteriores, de

⁶⁷³ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ed. cit., vol. II, §§255 ss; Luis Alfonso de Carballo, *Cisne de Apolo*, ed. cit., vol. II, p. 111.

las cuales el emisor ha sido testigo privilegiado. Resulta interesante corroborar la pervivencia del destinatario, rasgo común con otros textos que describen espacios, con la llamada poética de las ruinas: a la manera de Propertio, pero también de Quevedo, se le refiere a alguien noticia de una situación, de un lugar idílico en el que no ha podido estar, por la circunstancia que sea (“ella es fiesta de gran gusto”, escribe José Navarro, “mas yo no la puedo ver”, vv. 9-10). Junto con este rasgo, el lamento por la imposibilidad de recuperar el momento pasado, aparece también, aunque diluido; por cierto que la enfermedad es la razón en ambos casos.⁶⁷⁴

Como ha señalado Antonio Bonet Correa, el género de las “relaciones” o “triumfos” nace para dejar constancia y satisfacer la curiosidad de los no presentes, ya que “toda fiesta barroca aspiraba a dejar un recuerdo imperecedero para aquellos que tuvieran la fortuna de asistir a su celebración” y, también, “causar la envidia universal de aquellos que, viviendo en otros lugares, no había podido acudir al lugar mismo de la fiesta”. Ese tipo de textos se definen, también en sus palabras, como “obras literarias situadas entre el periodismo actual de reportaje informativo y la escritura laudatoria de tipo político”.⁶⁷⁵

Afortunadamente, como a Julia, se nos abre una descripción extensa de los elementos de la fiesta, que vamos conociendo al mismo

⁶⁷⁴ María Isabel López Martínez, “Antecedentes clásicos de la poética de las ruinas”, en *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salvador Crespo (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 229-230.

⁶⁷⁵ Antonio Bonet Correa, “La fiesta barroca como práctica de poder”, *Diwan*, 5-6 (1979), pp. 53-85 y *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990. A veces el género de la relación implica señalar ese aspecto en el mismo título; algunas impresas en Zaragoza no son una excepción en ese sentido, como muestra el *Torneo de a caballo, en campo abierto, que mantuvo Don Raymundo Gomez de Mendoza. Descríbelo Lavrenco de Solis, y Heredia, al deseo de los que no le uieron* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1638).

tiempo que quien la recorre. Las fases coinciden con el desarrollo típico de una procesión de este cariz: primero tiene lugar la parte profana del desfile y, posteriormente, la religiosa, con su solemnidad. En este caso es coincidente el progreso del poema y el itinerario de la marcha, que partía de la Seo, aunque no se mencione, y se encaminaba por el antiguo barrio hacia la plaza del Mercado, pasando por las calles de Santa Cruz y Mayor. Esta es mencionada por José Navarro: “Paréceme lo primero / que entro en la calle Mayor / (Cielo y jardín la venero), / mas si aquí encuentro un lucero, / allí se pierde esta flor” (vv. 21-25).

Las candelas y los adornos florales estaban engalanan todo el itinerario, de la misma forma que van sembrándose en los versos, todo ello con la intención de deslumbrar al pueblo y, especialmente, a los extranjeros que supuestamente acudieran para disfrutar del espectáculo: “Los forasteros verán / colgaduras extremadas / de damasco y tafetán” (vv. 26-28). El poeta desarrolla mínimamente la *descriptio* de las colgaduras que embellecen las calles, mientras que un rasgo frecuente entre otros poetas cercanos era la mera enumeración acumulativa de elementos.⁶⁷⁶ No obstante, José Navarro se limita a la referencia de dos materiales textiles y pone de nuevo el acento en el juego de palabras, en la dilogía, “ingenioso equívoco”, como lo denominó Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*: una palabra de dos cortes, con su significación a dos luces (discurso XXXIII). Las telas y otras ornamentaciones son capaces de dejar “suspensos” a los viandantes, aunque sean ellas “las colgadas”. La frecuencia de empleo del adjetivo “suspenso” con ese sentido de admiración era abundante, y ha de notarse

⁶⁷⁶ Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, ed. cit., pp. 211 ss. Pueden leerse otros ejemplos al respecto en la tesis de M^a Rosario Juste Sánchez, *Estudio y edición de la obra de José Tafalla*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991, tomo I: estudio, p. 271.

que aparece con mucha frecuencia a lo largo de las *Poesías varias* en contextos diversos.

La plaza del Mercado, destino próximo, estaba bajo el actual mercado Central, diseñado a finales del siglo XIX por otro Navarro: Félix Navarro Pérez. En ella se colocaban tablados y plataformas para que pudieran apostarse las dignidades civiles y religiosas, con caballeros y prelados. En el acceso a la misma se encontraba la comitiva con la Puerta de Toledo, que “un cielo / ha de parecer” (vv. 31-32), próxima al actual emplazamiento de los restos de la muralla. En su lugar se construyeron simbólicamente unas arcadas de ladrillo, bajo las cuales se alza una réplica del Augusto de Prima Porta.⁶⁷⁷

Después, por la calle Cedacería, en la actualidad parte de la avenida César Augusto, se llegaba al Coso. Es probable que se aluda al aprovechamiento de este tipo de eventos para encontrarse los enamorados (“caza”, v. 33), así como a la puerta más próxima, la Cinegia, cuyo nombre estaría así sugerido. Ello provoca los celos de Julia al escuchar que su enamorado descansa en casa de unas “tapadas”, nombre que recibían unas mujeres que se enfundaban amplios velos en señal de respeto religioso o penitencia, y que sólo mostraban los ojos. Lope de Vega escribió una “Descripción de la Tapada” cuyo valor, evidentemente, como él mismo señala, en nada puede competir con los cuadros “de Bosco, / de Rubens, o el Bassano”. Generalmente, se aprovechaban esas ocultaciones para mezclarse las gentes e incluso, por ello el chiste de Navarro, para prácticas más licenciosas. De hecho, lo habitual era que los hombres acudieran a La Lonja y las mujeres a La Seo

⁶⁷⁷ Eliseo Serrano, *Tradiciones festivas zaragozanas*, ed. cit., p. 198.

en el momento de la salida de la procesión, dadas las aglomeraciones que habitualmente se producían.⁶⁷⁸

Las acciones encubiertas que se relacionan con ellas son las que supuestamente provocarían en Julia una “turbación” que revela el poeta, quien añade: “¿no ves, Julia, que lo hice / sólo por darte un picón?” (vv. 44-45). Entre las muchas connotaciones eróticas que adquiere el término *picón*, *pico* podía funcionar como eufemismo para aludir al sexo masculino, puesto que, según el *Diccionario de Autoridades*, el verbo “picar” podía significar excitación o estímulo sexual.

“Los gigantes” (v. 46) eran paseados en la procesión del Corpus, por lo general antes de la misma, aunque también hay testimonios que remiten al cierre de la marcha, con timbales y clarines que los acompañaban. Es una práctica que aún hoy sigue dándose en ciertas zonas de Navarra y Valencia, por ejemplo. En Aragón parece que es con dicha festividad, en la que primero se integran, con la que más estrecha relación mantienen las procesiones de gigantes, cabezudos, caballitos, tarascas, águilas, tortugas y otras bestias. Estos seres pasean por las calles zaragozanas desde mediados del siglo XVI y, aunque han ido renovándose con el paso del tiempo, representaban las razas conocidas del mundo y la procedencia humana de los cuatro puntos cardinales. Simbolizan, junto a los cabezudos, a las clases nobles mezcladas con el pueblo llano.⁶⁷⁹

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 195. Sobre la descripción que Lope hace de las tapadas, aparece en *La Filomena*, y lo menciona en el repaso cronológico de su obra, en la *Égloga a Claudio*, vv. 331-336.

⁶⁷⁹ *Vid.* Francis George Very, *The Spanih Corpus Christi procession: a literary and folkloric study*, Valencia, Tipografía Moderna, 1962, pp. 77-109; N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961. Para el caso aragonés, véanse dos trabajos de Eliseo Serrano, “Los gigantes, cabezudos y caballitos”, en *Tradiciones*

Recordemos, además, que su origen mitológico los asociaba con el pecado de la soberbia, cuya desmesura provocó su deseo de tener el cielo, como se lee en el libro I de las *Metamorfosis* de Ovidio.⁶⁸⁰ Adquiere por ello un sentido nuevo el sentido literal de su privación de inteligencia: pese a su “altura”, a su grandeza, ambición y a que se dejan notar, llaman la atención con “poco apacibles ecos”, van “de seso faltos” (vv. 46-50). Quedan tachados, pues, con una salvedad, la del Conde de Lemos, del que hablará después, y el rey al que sirven ambos:

Lemos, cuyo pecho encierra
la virtud con lo bizarro,
va descubierta, y no yerra,
porque aqueste Rey no es barro
como algunos de la tierra. (vv. 96-100)

Se suceden los danzantes, componente numeroso de la procesión junto con músicos y juglares, y representaciones militares. Es entonces cuando se nombran los “oficios”, las imágenes religiosas que se sacan a la calle que “pasan” como si caminaran, pues son llevados por hombres. Quienes van en torno a ellos llevan velas, “candelas” (vv. 56-60) que el mayordomo de la ciudad y un ciudadano repartían y vendían entre los asistentes.⁶⁸¹

festivas zaragozanas, ed. cit., pp. 77-86 y “Teatro y festejos en las celebraciones públicas aragonesas de la Edad Moderna”, art.cit., pp. 33-34; Luis Antonio González Marín e Ignacio M.^a Martínez Ramírez, *Historia de la comparsa de gigantes y cabezudos de Zaragoza. De sus orígenes a la actualidad*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.

⁶⁸⁰ Sobre el tema mitológico de los gigantes, escasamente presente como tal en el Siglo de Oro, Aurora Egido, “*La Giganteida* de Ignacio de Luzán. Argumento y octavas de un poema inédito”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 197-231.

⁶⁸¹ *Tradiciones festivas zaragozanas*, ed. cit., p. 196.

Se alude la imagen de San Lamberto, mártir con parroquia en la ciudad de Zaragoza, donde parece que murió. Es aquel que en la fachada de Santa Engracia, enclave privilegiado, aparece con la cabeza entre las manos, puesto que se dice que anduvo con ella en esa posición varios metros después de serle separada del cuerpo. No puede dejar de citarse, por ello, con algo de humor, que la peana que le corresponde alberga tan sólo una cabeza, aunque, claro está, “muy linda” (vv. 61-65). Su “patria” se identifica con la del autor, teniendo en cuenta el especial significado del término en tradición hagiográfica: es aquel lugar con el que estuviera vinculado el santo, dando primacía en ocasiones al origen, en otras destacando el lugar donde fue martirizado u obró milagro. Las disputas por el traslado de vestigios santos con motivo de la fundación de alguna iglesia o capilla fueron muy sonadas en el seiscientos.⁶⁸²

La de san Lamberto era una de esas reliquias, llamadas “cabezas”, que se desplazaban para el Corpus desde el Monasterio de Santa Engracia hasta la Catedral Metropolitana; concretamente, la suya y la de la santa mencionada lo hicieron a partir de 1468, según ha estudiado Isabel Falcón.⁶⁸³ Poco a poco fueron añadiéndose a ambas otras cabezas-reliquia que se movían, e incluso se exhibían, como las de san Lupercio, santa Engracia, santa Bárbara y san Braulio. Era frecuente, además, que se extendieran lienzos u otros materiales para que quienes transportaban las reliquias no pisaran, en caso de ir descalzos, las calles de la ciudad.⁶⁸⁴ Dada la abundancia de este tipo de vestigios que se atribuye a Zaragoza,

⁶⁸² Véase la *Edición y estudio del Entretenimiento de las musas de don Francisco de la Torre y Servil*, Valencia, Universidad, 1987, pp. 122-123.

⁶⁸³ Isabel Falcón, “La procesión del Corpus en Zaragoza en el siglo XV”, art. cit., p. 637.

⁶⁸⁴ Eliseo Serrano, *Tradiciones festivas zaragozanas*, ed. cit., p. 192; José Antonio Mateos, art. cit., p. 106; Lucía Pérez, “Juglares y ministriles durante la procesión del Corpus en Daroca en los siglos XV y XVI”, *Nasarre*, VI-1 (1990), p. 92.

el poeta añadirá más adelante, otro juego de palabras: “A fe que esta procesión / no será descabezada” (vv. 69-70). Por ese motivo, no es extraña la dedicatoria de versos “A los Santos Mártires de Zaragoza”, como versan unas octavas de Alberto Díez y Foncalda, en el que, al igual que el poema de José Navarro, la figura destacada es la de san Lamberto: “Y Zaragoza al fin por privilegio, / es teatro de Mártires glorioso”.⁶⁸⁵

La procesión, como los santos predilectos, también había variado: hasta 1447 partía de la Seo y se dirigía por la Frenería a San Jaime y al Cap de la Carrera. Giraba por la calle Mayor para dar al Mercado por la Puerta de Toledo y, así, recorrer a continuación la Cedacería hasta el Coso. Salía por lo tanto del recinto amurallado, y entraba en él otra vez por la Puerta Nueva, continuaba hasta la iglesia de San Felipe y de allí a San Pedro. Torcía para descender hacia el Cap de la Carrera, y regresaba por San Jaime y la Cuchillería hasta la Seo. A partir de 1448 la apertura de la calle Nueva supuso que el recorrido dejara de pasar por la Cedacería y el Coso. El nuevo se mantuvo con escasas variaciones: tras salir de la plaza de la Seo, por la plaza de la Diputación y la Cuchillería o por la Frenería, se llegaba a San Jaime y al Cap de la Carrera. Giraba por la calle Mayor para alcanzar el Mercado por la Puerta de Toledo. A continuación, volvía a entrar en el recinto amurallado por la calle Nueva y seguía recto por Botigas Fondas hasta San Pedro y Cap de la Carrera. A través de la Cuchillería y la plaza de la Diputación, o también por la Frenería, retornaba por último a la plaza de la Seo.⁶⁸⁶

Con esa dirección, el poeta narra su tránsito hacia la Seo, después de fijarse en la cabeza de San Lamberto: se citan los Canónigos, cerca de catedral y con la misma autoridad que esta (vv. 72-75). El nombre del

⁶⁸⁵ Alberto Díez y Foncalda, *op. cit.*, pp. 230-246 (la cita es de la p. 245).

⁶⁸⁶ José Antonio Mateos Royo, *art. cit.*, p. 105.

maestro de la capilla de música de la Seo sirve para hacer otro juego de palabras: *capilla sin Correa*, no sólo el cuerpo de músicos asalariados bajo el mando de fray Manuel Correa, sino también, en minúsculas, dos prendas de ropa que poca consistencia ofrecen la una sin la otra. A propósito de Correa, debe decirse que sucedió en su cargo a Diego Pontac, tras un concurso u oposición, según se accedía, y estaba muy bien considerado en la época, no sólo por los mandatarios sino también por la ciudadanía, que se deleitaba con sus recitales.⁶⁸⁷

Las peticiones y las promesas ofrecidas a cambio de ofrendas (vv. 81 ss.) sirven para colar una broma sobre la sequía, pese a la cual han de tener fe en que será posible gozar de buenas cosechas. Esa era la fuente principal de riqueza de la Zaragoza del momento, a lo cual se dedicaban, por tanto, cuantiosas plegarias. Se espera que la oración solvente cualquier tipo de afrenta (v. 88), y se aprovecha una de las actitudes pecaminosas mencionadas para jugar con cuatro de los sentidos posibles del *misterio*: es, por un lado, el sentido o la razón secreta de algo; por otro, aludiría a las figuras así llamadas, que se pasean en la procesión; designa uno de los *Misterios* por excelencia de la religión católica, junto con el trinitario, como es el de la encarnación; pero es que, además, especialmente en Aragón se da ese nombre a composiciones teatrales breves, como los entremeses, vinculados con el sentido religioso. Señala José Navarro que “el andar disfrazado / creo que tiene misterio” (vv. 89-90) y, efectivamente, entre otros, una famosa comedia de enredo de Calderón había sido representada a propósito de tal asunto: *El escondido y la tapada*. Se trata de una obra en la que el protagonista, César, ha de huir con su criado porque ha matado por error a un

⁶⁸⁷ Pedro Calahorra Martínez, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978, pp. 93 ss.

pretendiente de su enamorada: tanto ella, Lisarda, como el resto del elenco principal, se tapan significativamente en algún momento de la obra. Es, no obstante, un recurso frecuente del teatro barroco.⁶⁸⁸

La grandeza de Dios, que guarda esos *misterios*, tan hermosos como los que a su imagen ha creado el hombre y que desfilan por calles engalanadas para la ocasión, queda inmediatamente antes de la alusión al que seguramente sea el arzobispo. Pueden entenderse de ese modo, como una quintilla laudatoria a tal autoridad eclesiástica, los versos siguientes:

Síguelo con reverencia
nuestro pastor; y creed,
Julia, que es tal su prudencia,
que aunque le den excelencia
nunca dexa la Merced. (vv. 91-95)

Nuestra Señora de la Merced da nombre a una calle, un colegio y una parroquia zaragozanos, y designaba asimismo importantes iglesias de Tarazona, Huesca y Daroca. “Nuestro pastor”, imagen crística, es también el guía religioso de la ciudad, de manera que se alude la orden con la que se vincula el arzobispo de turno, es decir, Juan Cebrián (que lo fue desde 1644 hasta 1662). Era además del Consejo de Estado de su Majestad, y fue virrey y capitán general del reino. A pesar de poder recibir el tratamiento de *excelencia*, se insinúa que trata a los feligreses,

⁶⁸⁸ Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*, op. cit., p. 157 y *Aut.*, s. v. “misterio”. Véase Pedro Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, Madrid, Operarios, 1851.

entre los que se encuentra el poeta, de igual a igual, o bien, no deja de dar premios, dádivas y gracias a sus súbditos (*merced*).⁶⁸⁹

Casi como cierre del cortejo, junto a la Custodia, se nombra al conde de Lemos, virrey desde 1644 hasta 1652, fecha probable de su redacción. La realeza y sus representantes, los nobles, son motivo de halago y de orgullo, de forma que se aprovechan los últimos versos para ensalzarlo y para volver, pronto, al humor. Como *grande* de España, naturaleza de la que *no blasona*, es acompañado por la *ciudad*, como también se llamaba a los representantes del ayuntamiento (vv. 101-105). El último lugar de la comitiva, como en otros lugares de España, era precisamente la imagen del Santísimo:

La procesión del Corpus es un reflejo del orden social que interesaba mantener, profundamente jerarquizado. Cada clase social ocupa exactamente el lugar que le corresponde. Los más poderosos están más cerca del Santísimo, mientras que los más débiles se encuentran más alejados. En lugares como Madrid, donde el Rey asistía a la procesión del Corpus, éste ocupaba el lugar más cercano al Santísimo.⁶⁹⁰

El broche final del poema lo pone la ironía, personificada en el propio poeta, postrado en la cama por los excesos de la fiesta del Jueves Santo, víspera del día de ayuno (vv. 106-110). Bajo sus palabras podría

⁶⁸⁹ Vid. Félix Latassa y Ortín, *Bibliotecas antigua y nueva, op. cit.*, p. 59; José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1992, vols. V y VI (apéndices), 4454.

⁶⁹⁰ Santiago Valiente Timón, “La fiesta del Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna”, *Ab Initio*, 3 (2011), p. 48.

subyacer el refrán, recogido por Correas, que versa: “Achaques al jueves, para no ayunar el viernes”, o “Achaques al viernes, para no le ayunar”.⁶⁹¹

El poeta promete su penitencia con el cierre del texto, que coincide con el de la procesión, *rematada* por unos “hombrecillos lisonjeros, / muy faltos con su rosario, / como reales peruleros” (vv. 113-115). Según el *Diccionario de Autoridades*, *falto* es necesitado de algo, o mezquino, pero también demente, con su equivalente en la expresión “de seso falto”, como los gigantes que aparecen en este mismo poema (XV, v. 48). Podrían ser los enfermos del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, o penitentes descalzos, de quienes el poeta dice ser contrario. Símbolo de la miseria, los locos que alberga el Hospital están allí por una caridad que no puede desprenderse de la simbología católica, como indicara Aurora Egido, a pesar de los intentos de laicización que se estaban produciendo en instituciones similares por toda Europa. Hay que tener en cuenta, además, que era frecuente que se integrara a los locos del hospital y niños desamparados entre los danzantes de la procesión del Corpus.⁶⁹²

En cualquier caso, es interesante la mención de los “reales peruleros”, una moneda devaluada que, debido a los problemas económicos de las arcas reales, debieron fundirse a mediados del siglo XVII, para perder la cuarta parte de su valor. Este sistema monetario se introdujo en Aragón desde el Perú, y significó el traslado de este tipo de “reales”, concretamente en monedas “de a ocho y de a cuatro”. Por

⁶⁹¹ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Luis Combet (ed.), Madrid, Castalia, 2000, p. 45.

⁶⁹² Véase Aurora Egido, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1987, p. 9, y su artículo “Visajes de la pobreza en el Siglo de Oro”, en *De la mano de Artemia*, op. cit., p. 168.

mandato real de 1652, en Zaragoza hubieron de llevarse a la Lonja las monedas físicas, para que se devolviera el importe correspondiente a su peso. Así se entienden palabras como las de Agustín Moreto en su obra *Caer para levantar*: “Traigan moneda y muy fina, / sin liga y embeleco, / y muera aquel que trujere / un real de a dos perulero”.⁶⁹³

Frente al poema que pasamos a estudiar a continuación, la extensión del texto dedicado al Corpus es considerablemente mayor, y la procesión, por eso, tal y como refiere el poeta, “es tan larga contada”. De la destinataria femenina, que podría ser la misma que aquella a la que “Cuenta las fiestas de Carnestolendas”, depende que el poema llegue a alcanzar su objetivo, el de ser escuchado, equivalente al de la procesión: el de ser visto. Con el mismo entusiasmo parecieron haber sido escritos algunos de los versos del *Ramillete poético* de Tafalla y Negrete, en el que, en sendos romances, “Refiere a una señora la entrada de su alteza en Zaragoza”, es decir, el paso de Juan de Austria, o “Refiere el modo con que se hizo una procesión”.⁶⁹⁴

⁶⁹³ Jesús Maiso González, “La coyuntura económica de Aragón a mitad del siglo XVII y el motín contra los valones”, *Cuadernos de investigación: Geografía e historia*, 1, 1 (1975), pp. 94-95; Agustín Moreto, jornada segunda, escena primera de *Caer para levantar*, en la edición de la Biblioteca de Autores Españoles de sus *Comedias escogidas*, Luis Fernández Guerra (ed.), Madrid, Rivadeneyra, 1856, p. 588.

⁶⁹⁴ José Tafalla y Negrete, *ed. cit.*, pp. 138-139 y 153-155.

“Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII)

“Carnal”, “Carnaval”, “Carnestolendas” o “Antruejo” eran nombres válidos para dicho periodo, cuyos hábitos, como las dos primeras denominaciones, se han puesto en relación con la tradición italiana. En cualquier caso, tenga el origen ancestral que tenga (latino, griego, mesopotámico e incluso anterior) supone una oposición radical a la Cuaresma. Recuérdense las batallas simbólicas a modo de *psicomachias*, como la del *Libro de buen Amor*, que enfrentaron a ambos representantes personificados y empuñando sus armas. Las “carnestolendas” de los misales latinos, extraídas de la expresión “dominica ante carnes tollendas” (es decir, el domingo antes de abandonar el consumo de carne en Cuaresma), se lexicalizan y popularizan. Julio Caro Baroja se refería a un “escarceo lingüístico” entre los términos citados y otros. Pero los verdaderos escarceos eran los que se producían aprovechando la coyuntura festiva de esos tres días previos al Miércoles de Ceniza. Esta incluye además el teatro, nuevamente, la puesta en escena de muy diversas manifestaciones: una procesión y algún tipo de competición.⁶⁹⁵

En cuanto al tiempo de Carnaval, las distintas opciones que exponía Julio Caro Baroja han sido matizadas y ubicadas en el caso zaragozano por Eliseo Serrano: respecto a su comienzo en Navidad, en Zaragoza solía hacerse un baile de disfraces; si se cree que empezaba los primeros días de enero, tendría razón Covarrubias en su *Tesoro de la*

⁶⁹⁵ Sobre el origen del término “Carnestolendas”, véase el *Diccionario crítico etimológico* de Joan Corominas, *op. cit.*, vol. I, p. 692. Para la etimología de las distintas alusiones a la fiesta y sus duraciones diversas en función de la época y el lugar, así como sus características, véase Julio Caro Baroja, *El carnaval*, Madrid, Taurus, 1983; Peter Burke, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Antonio Ferros (trad.), Madrid, Alianza, 1991, pp. 257 ss.; José Francisco Ruiz Pérez en *El Carnaval en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000.

lengua castellana; o si a finales de ese mismo mes, podría coincidir con San Antón; a principios de febrero, sería San Blas o la Candelaria el punto de partida; y, finalmente, aunque existan lugares en los que se considere Carnaval únicamente al miércoles de ceniza, predomina la opinión de que empieza el domingo anterior a este.⁶⁹⁶

Considerada como una de las mayores celebraciones en la época que nos ocupa, el régimen franquista prohibió aquella fiesta que, resucitada en los últimos años, dejó de celebrarse en Zaragoza, perdiendo el esplendor con que pretendió lucir en el Barroco. Las variaciones de su delimitación temporal en la ciudad no impiden que el jueves lardero, el domingo de Quincuagésima, lunes y martes de carnaval, y el primer domingo tras el miércoles de ceniza sean considerados los días más relevantes. Además de los agravios callejeros, enojaba sobremanera la participación de los religiosos y otras gentes de bien en las mojigangas y cabalgatas. De ello se quejaba Gracián en carta a Lastanosa.⁶⁹⁷

Por los excesos, se prohibía a las mujeres de bien participar de la fiesta. Es el recato de Clori, la destinataria del poema, el que no le permite asistir a semejantes eventos. Ese aspecto era uno de los inmortalizados en poemas de tema carnavalesco y de los próximos a la relación (como hemos visto en el del Corpus). Podían escribirse con motivo de algún certamen convocado en esas fechas, y acompañarse del vejamen del presidente de turno, como ilustra la “Introducción oratoria burlesca para un certamen de Carnestolendas” de Sebastián Francisco de Medrano, que firma cuando presidía su propia Academia Poética (a la que, recordemos, acudió el mismísimo Lope de Vega). Luego, también a

⁶⁹⁶ *Tradiciones festivas zaragozanas*, ed. cit., pp. 151 ss.

⁶⁹⁷ Eliseo Serrano, *Tradiciones festivas zaragozanas*, ed. cit., pp. 151 ss. Ricardo del Arco recoge las quejas del jesuita en *La erudición aragonesa*, op. cit., p. 88.

modo de miscelánea, Castillo Solórzano publicó sus obras poéticas y dramáticas con el título de *Favores de las musas* (1631), en el que se incluye dicho texto.⁶⁹⁸

Antolínez de Piedrabuena, otro ejemplo más próximo, publica las *Carnestolendas de Zaragoza en sus tres días* (1661), siguiendo la estela de otros títulos como las *Carnestolendas de Madrid* de Alonso del Castillo Solórzano (1627). Allí se critican la actitud y ambición de los miembros de las Academias zaragozanas que, según él, pretenden ocultar su carencia de saberes en el empleo de formalismos y cultismo vacuos. Se suma así a otra polémica general contra los excesos, el “barroquismo” de la época criticado por fray Tomás Ramón en su *Nueva Premática de reformatión, contra los abusos de los Afeytes, Calçado, Guedejas, Guardainfantes, Lenguaje Crítico, Moños, Trajes y exceso en el uso del Tabaco* de fray Tomás Ramón (Zaragoza, Diego Dormer, 1635). Con un innegable tono satírico, Piedrabuena se torna *homo descriptor* junto con un pícaro al que conoce, Brondusio, con el que recorre las calles de Zaragoza en los tres días de celebración haciendo un inventario de los tipos más notables que toman parte en ella.

Ese paseo alegórico se asemeja mucho a lo que hará José Navarro en su poema (y en sus vejámenes), sólo que este centra su atención en determinados arquetipos y se ensaña con los detalles más ridículos y humorísticos. Esta vez el autor escribe “aprisa” (v. 6); probablemente no tiene tiempo que perder si quiere disfrutar al máximo la fiesta. A pesar de ello, no duda de su buen hacer o “buena tinta”, como él mismo dice.

Los balcones se reservaban a los varones de las familias elevadas, que los alquilaban por temporadas o se les asignaban en los edificios

⁶⁹⁸ Kenenth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, pp. 195 ss.

públicos. Aunque podían acompañarlos sus mujeres, cuando el espectáculo tenía visión desde algún tipo de grada, estas tenían reservados otros lugares, como los citados balcones, ventanas o celosías. El reparto estaba perfectamente reglado en cada ciudad, hasta el punto de modificarse la arquitectura por ello (en San Sebastián, por ejemplo, se añadieron números a los vanos de las ventanas de la Plaza Mayor). Juan de Zabaleta se queja a finales del siglo XVII en que se ha convertido en una fiesta social, en la que las damas, “muy adornadas en sus balcones”, estrenaban ese día “sus vestidos de verano”.⁶⁹⁹

Metafóricamente, entonces, los versos pueden servir como la reja a través de la cual es posible observar la realidad, sólo que algo distorsionada; propiamente como el género de la relación, todo paso intermedio del referente al texto supone la existencia de esa barrera. En este caso (vv. 9-12), él edifica las seguidillas con la intención de hacerle ver a su enamorada lo que no es posible de otro modo. Al igual que las máscaras transforman la realidad bajo su apariencia, se logra el anonimato del que las porta, otro factor destacable para los ojos de quien puede ver tras los ventanales sin ser visto por los otros. Todo ello conlleva libertad e igualdad. Mientras algunas damas de la alta alcurnia miran desde la celosía de las ventanas lo que pasa en las calles, se ve a otras disfrazadas de hombres. Esta era una acción pecaminosa, vinculada con el sexto mandamiento y con las inversiones que se generalizan en el Carnaval. Locos, disminuidos y otros seres marginales como los travestidos adquirirían esos días el protagonismo. La permisividad se oponía así al estricto orden social estipulado y todos estaban autorizados

⁶⁹⁹ A. Bonet, “La fiesta barroca como práctica de poder”, art. cit., pp. 73-75 y *Fiesta, poder y arquitectura*, ed. cit., pp. 21-22; citamos las palabras de Zabaleta según Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, op. cit., pp. 50-51.

a comportarse y hablar libremente, a transitar por caminos vedados como el de la determinación sexual y la esencia otorgada por la naturaleza. Se trata de una actitud acorde con los excesos que caracterizan la corte de Felipe IV, en los que insiste Julio Caro Baroja.⁷⁰⁰

La ideología misógina se trasluce tras la mención de la “maña” y “la costumbre” que permite a las mujeres, por su malicia, vestirse como auténticos hombres. José Navarro escribe que “Cuando juntan la maña / con la costumbre, / una máscara sola / dos caras cubre” (vv. 17-20). La doble faz es una idea que adquiere especial relevancia en la época, debido a los problemas económicos y la pillería de ellos devenida, como puede verse también en un romance burlesco de Quevedo donde se sancionan abundantes defectos de la sociedad y los mandatarios de la época. En dicho poema, que comienza “Ya sueltan, Juanilla, presos / las cárceles y las nalgas”, se dice más adelante: “el doblón y los traidores / son los que tienen dos caras”.⁷⁰¹

Un capítulo interesante en lo que respecta a los versos que nos ocupan es el del travestismo, bastante frecuente en este tipo de celebraciones, tan próximas a las costumbre teatrales de la época. Detrás de las inversiones sexuales que ocupan buena parte del poema, se encuentra el tópico de la doncella guerrera, por ejemplo. Como hace notar José Navarro, estaban peor vistas las mujeres así caracterizadas que los hombres emulándolas a ellas, aunque era moneda corriente, como se desprende de la lectura del *Arte nuevo* de Lope. Los más sobresalientes

⁷⁰⁰ Julio Caro Baroja, *El carnaval, op. cit.*, pp. 98-100. Resulta interesante también el artículo de Antonio Bonet Correa, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, que relaciona los personajes con las manifestaciones artísticas a las que acompañan, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, ed. cit., pp. 41-70 (y especialmente 48-49).

⁷⁰¹ Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. II, pp. 514-515.

autores de las tablas españolas dieron cabida en sus composiciones a este tipo de personajes, aunque, según subrayara recientemente Santiago Fernández Mosquera, “cuando Calderón se hace con el cetro del universo dramático del Siglo de Oro, el disfraz masculino de la mujer ya había alcanzado un grado cercano al desgaste”.⁷⁰²

José Navarro explica el procedimiento seguido para lograr el aspecto deseado: máscara, rellenos con calzas o algodones y, sobre todo, las piernas tapadas, forradas también con medias para la ocasión, con relieves postizos: “Otras con algodones / cubren y enseñan / pantorrillas tinteros / duras y negras” (LXIII, vv. 29-32). Las pantorrillas postizas, a las que también se refiere Quevedo en su poesía satírica, reciben, según Covarrubias, el sobrenombre de *tinteros*, que funciona también como adjetivo, cuyo origen remite precisamente a que se oscurecían con tinta.

Por el contrario, los hombres, a modo de mujeres barbudas, mientras beben, buscan otra clase de postizos. Estos seres de sexualidad ambigua podían transitar en la mojiganga, desfile carnavalesco que reunía no sólo hombres y mujeres (como las compañías de franceses aludidas en el poema) disfrazados de tipos humanos, sino también diablos, animales u otras criaturas imaginarias. En efecto, se alude el disfraz típico de los demonios, símbolo del pecado que representa la fiesta (vv. 45-48).⁷⁰³

Los “embustes” (v. 38) que representan estos disfraces, se acompañan de la burla de ciertos estratos de la sociedad como el de los

⁷⁰² Santiago Fernández Mosquera, “Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón”, en *Travestir au Siècle d’Or et aux XXe-XXIe siècles: Regards transgénériques et transhistoriques*, Nathalie Dartai-Maranzana et Emmanuel Marigno (dirs.), Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2012, p. 68.

⁷⁰³ Eliseo Serrano, “Teatro y festejos en las celebraciones públicas aragonesas de la Edad Moderna”, art. cit., pp. 34-35.

franceses, a los que imitan los participantes del Carnaval. Los galos conformaban un grupo social importantísimo pero mal visto en la Zaragoza del siglo XVII, debido a su abundancia y a su peso comercial, como ya hemos anotado en el capítulo dedicado a la poesía burlesca.⁷⁰⁴

Por otra parte, siguiendo con la crítica a los extranjeros, la alusión de los Países Bajos se efectúa mediante la lengua, no sólo como idioma sino también como órgano corporal, lo cual explica los versos siguientes: “Como en lenguas diversas / son gente dócil, / esta vez se entendieron / con los valones” (vv. 21-24). De Valonia, región limítrofe con Flandes, había también numerosos habitantes en el reino, que entorpecían según la población sus labores y su economía. Se dice “Esta vez”, porque no fueron capaces de entenderse en aquella otra famosa, en 1643, en que los zaragozanos formaron un motín contra los valones, uno de los episodios del enfrentamiento ciudadano contra la población inmigrante, como ocurría también con los franceses.⁷⁰⁵

Junto con todos los excesos aducidos, aflora también el alcohol, un tema al que José Navarro dedica abundantes metáforas y juegos en el poema (vv. 49-60), puesto que se presupone mediante la mención de los palos de baraja y, metonímicamente, lo que representan (“porque triunfan de copas / y no de espadas”, vv. 51-52). Además, zahiere la clase de los hidalgos venidos a menos, o de aquellos que presumen de tener origen respetable: “Y con eso blasonan / de su nobleza / pues es gente que viene / de buena cepa” (vv. 53-56). El poeta hace ese ataque con idénticas

⁷⁰⁴ Sobre “Los Mercaderes franceses”, José Ignacio Gómez Zorraquino, *Zaragoza y el Capital Comercial. La burguesía mercantil en el Aragón de la segunda mitad del siglo XVII*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, pp. 39-43 y Fernando Solano y José Antonio Armillas, *op. cit.*, pp. 253 y 272-275.

⁷⁰⁵ Fernando Solano y José Antonio Armillas, *op. cit.*, p. 273; Jesús Maiso, art. cit., pp. 91-108.

palabras a las de Quevedo en *El Buscón* al describir al padre de don Pablos: “Dicen que era de muy buena cepa, y, según bebía, es cosa para creer”.⁷⁰⁶

En la antepenúltima estrofa se menciona otra de las tradiciones que acompaña los festejos de Carnaval, como es la de las encamisadas (vv. 65-68). Era una procesión jocosa vinculada también con el Corpus. Consistía en un grupo de parejas que, usualmente a caballo, iban vestidas con largas camisas blancas y con el rostro normalmente cubierto por algún tipo de máscara, muchas veces de animales. Desfilaban tras un capitán y escoltados por lacayos. Estos portaban hachones encendidos mientras que, al final de la comitiva, un mayordomo portaba retratos de los espectadores regios o los visitantes de categoría que presenciaban aquello.⁷⁰⁷

Finalmente, aparecen las sardinas, cuyo entierro significa el final de la fiesta del carnaval y, con él, una posible comida populosa sirve como broche para el evento (vv. 69-72). Nuevamente es una metáfora sobre el arte del dibujo o de la escritura la que cierra el poema: son “borrones” los que, al llegar las doce, ensucian su arte, humildemente presentado como retrato imperfecto de lo acontecido y resto, por cuanto ceniza tras arder la sardina, de lo que queda del cuerpo, quemado durante la jarana y la diversión.

⁷⁰⁶ *La vida del Buscón*, Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), Barcelona, Crítica, 2001, p. 9.

⁷⁰⁷ Eliseo Serrano, *Tradiciones festivas zaragozanas*, ed. cit., pp. 143-145 y Luis Antonio González Marín e Ignacio M.^a Martínez Ramírez, *op. cit.*, pp. 19-20.

Conclusiones

Dejando a un lado las controversias sobre la definición de la *poesía descriptiva* y su alcance como género o como modalidad de la que el escritor se sirve para aderezar una determinada obra, seguimos las conclusiones de algunos críticos que han demostrado la importancia de la misma en el XVII. Esto es aún más factible puesto que nos hallamos frente a un poeta académico, pendiente de los encargos y de los referentes de sus compañeros de cenáculo, relacionado, evidentemente, con el grupo de poetas aragoneses en cuya escritura ha sido sobradamente estudiado dicho aspecto por José Manuel Blecua y por Aurora Egido. La poesía de José Navarro sirve para refrendar las conclusiones de esta última, que afina las características de una nómina de poetas entre los que la poesía descriptiva supone toda una seña de identidad.

En las *Poesías varias*, esa intención descriptiva constituye un ingrediente fundamental para comprender la escritura de José Navarro, que se enmarca, una vez más, dentro de una serie de corrientes perceptibles también entre sus contemporáneos. Pese a la frecuencia con la que se puede encontrar la representación de paisajes, lo habitual en nuestro poeta es que se le otorgue a esta su acostumbrado papel como escenario para la acción humana o la exaltación de un cierto evento. Sus descripciones y la originalidad de las mismas es variable, pero es frecuente que el poeta se ajuste a esquemas estereotipados como los que se perciben en sus retratos de dama (en los que la descripción física convive con tópicos amorosos), mientras que graba su marca de estilo más personal en su propio autorretrato burlesco, convirtiéndose a sí

mismo en objeto de burla. También se adivina su talante en los poemas festivos, repletos de dilogías, tan del gusto del autor, aunque carentes de originalidad respecto al tema o estructura si los comparamos con otros textos similares de los escritores de su entorno.

En la prosopografía de la dama se limita a copiar los tópicos cromáticos de sus predecesores, así como las mismas imágenes y símiles naturales, florales, por ejemplo, pero también minerales o celestes, en la estela del canon iniciado con Garcilaso de la Vega en la historia de la poesía española. Manifiesta en su escritura esa propensión barroca por el uso de colores brillantes y vivos, que toman la forma de un determinado mineral o piedra preciosa, o el destello de un cierto metal, a través de los cuales se celebra el goce de los sentidos. En general, lo cual supone un avance con respecto del modelo petrarquista, se prefiere la metáfora por sustitución a la comparación, o bien, por identificación, se une el término real al imaginado mediante el verbo *ser*. Ante movimientos estéticos tan poderosos como este, resulta muy difícil una ruptura total, que de hecho no existe, al igual que sucede en otros aspectos que ya hemos estudiado.

La importancia del platonismo, como señaló en su momento José Manuel Blecua, es más frecuente en la época de lo que algunos han querido ver en ocasiones, tal como señala en una edición de las *Rimas* de Lupericio Leonardo de Argensola, citando como ejemplos a Lope, Quevedo y Villamediana, todos ellos sin duda leídos por José Navarro. Son ya varios los ámbitos de su escritura donde se percibe tal influjo, pero tal vez el de la prosopografía o descripción del físico de la mujer, generalmente llamada Julia, sea, junto con el del amor, el más claramente perceptible. En ambos las imágenes ígneas desempeñan un papel crucial y se superponen a una serie de paralelismos arraigados en la poesía

española, entre ellos la antropomorfización de los elementos físicos y naturales o la equiparación con los episodios mitológicos.⁷⁰⁸

El autorretrato burlesco y las menciones de la enfermedad que dice haber padecido José Navarro convierten sus poemas humorísticos en una pieza más del engranaje en el que se ensamblan poetas como Pantaleón de Ribera o Colodrero Villalobos, a quienes no duda en imitar a la hora de ponerse a sí mismo en el punto de mira del chiste, como se adelantó ya al tratar de la poesía satírica y burlesca. El carácter del poeta, melancólico por naturaleza, responde a una tipología tradicionalmente asentada que remite a referencias grecolatinas y que, no obstante, podría tener un trasfondo real, como parece desprenderse también de las palabras de sus contemporáneos. Quizá, por ello, además de por su carácter descriptivo, ese episodio merecía una atención individualizada para poder seguir aproximándonos al perfil de este poeta que, si bien no es singular, va desvelando poco a poco sus propias marcas.

Respecto a los poemas festivos, es evidente la importancia de los datos históricos que en ellos aparecen: son testimonio no sólo de sendas celebraciones tradicionales, con sus prácticas habituales y su comitiva (danzas, personajes disfrazados, gigantes, pasos de procesión, personas relevantes...), sino que reflejan la problemática que azota a la sociedad zaragozana del momento. No sólo la peste y la sífilis, la sequía o la pobreza, sino también los malentendidos con extranjeros, especialmente con los franceses, así como cuestiones en boga relacionadas con las dificultades económicas españolas, de las que los reales peruleros son un ejemplo. Son preocupaciones que se plasman del mismo modo en su caricatura personal, una imagen de sí mismo distorsionada gracias a

⁷⁰⁸ Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Espasa, 1972, pp. XXVII y ss.

metáforas escasamente originales, a las que recurre no importa cuál sea el asunto o el tono del poema, y cuyos precedentes son a veces idénticos en su expresión.

Pese a ello, el tratamiento hiperbólico de sus rasgos, marcadamente enfermizos, así como su carácter, deplorable en ciertos aspectos que se empeña en subrayar, nos permite atribuirle cierta originalidad a la hora de convertir su nombre propio en objeto de la burla. Como se ha demostrado, los recursos descriptivos que emplea para ello, la adjetivación, las metáforas y los referentes con los que construir un determinado símil, son una constante en su prosa y en su poesía. Así se percibe en este tipo de poemas, en los que el fin no es otro que el de pintar con palabras, escribir la forma y colorear el contenido.

4.5. Poesía mitológica

La fabulación mitológica cuenta con un campo de acción reducido en las *Poesías varias*, y sus motivos aparecen más bien con cierto carácter auxiliar, como punto de referencia para establecer comparaciones con algún aspecto de un sujeto o situación en concretos. Se trata de un aderezo que enriquece el texto y lo hace más agradable puesto que, según dijera Hermógenes en su libro *Sobre las formas de estilo*, “son pensamientos dulces y placenteros especialmente todos los de tema mítico”, “propios de la poesía” y, en segundo lugar, añade, “se hallan los relatos que están próximos a los mitos, como los que se refieren a la guerra de Troya o similares”.⁷⁰⁹

El asunto mitológico sólo se presenta como protagonista en el último de los poemas del libro, pero, por otra parte, aunque el inventario de mitos a los que recurre José Navarro es más bien limitado, su uso es relativamente notable en poemas de toda índole. Esa característica y, a su vez, la presencia de una fábula mitológica como cierre del volumen que nos ocupa, hace imprescindible el estudio de la mitología en el análisis de la obra según criterios temáticos. Además, puesto que, junto con la poesía descriptiva, ha sido considerada una de las claves de la poesía aragonesa del siglo XVII, según demostrara Aurora Egido, el escaso rendimiento de la mitología en la obra de nuestro autor puede servir para compararlo con sus contemporáneos.⁷¹⁰

⁷⁰⁹ Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, Consuelo Ruiz Montero (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1993, pp. 228, 295 y 229, respectivamente.

⁷¹⁰ Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, op. cit., p. 211.

Un fenómeno interesante, analizado por Julián Gállego, es que, frente a la escasez de motivos mitológicos en la pintura de la época, se produce un incremento muy notable de los mismos en la literatura en general, y, sobre todo, en poesía, para lo cual las academias desempeñan un papel muy importante. La mitología llega a vulgarizarse, en cierto modo, debido a la profusión de manuales que la ponen al alcance del lector medio, ya no necesariamente cultivado.⁷¹¹

Cercanos a modelos como la *Genealogía* de Boccaccio, los tratados de Gilardi, Alciato y Natale Conti, la *Officina poetica* de Ravisio Textor o la *Iconología* de Ripa (que fue, al parecer, “la fuente por excelencia para pintores y escultores del siglo XVII”⁷¹²), se publican en España el tratado *Sobre los Dioses de los Gentiles* de Alonso Fernández de Madrigal (más conocido como El Tostado), la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya o el *Teatro de los dioses de la gentilidad* del padre Baltasar de Vitoria. Este último se convierte en uno de los tratados que mayor difusión adquiere entre los lectores y escritores peninsulares del siglo XVII y, a su vez, recopila abundantes ejemplos entresacados de la literatura española. El “enciclopedismo” que denotan aquellas páginas sirvió de catálogo para poetas que, como José Navarro, apenas innovan en lo relativo a la mitología, pero también para algunos de los escritores más renombrados, con fines y contextos muy diversos.

En palabras de Alfonso Rodríguez G. De Ceballos, en el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, “lo importante [...] no era el contenido de las fábulas antiguas sino la forma literaria en que habían sido expresadas,

⁷¹¹ Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 49-86.

⁷¹² Así lo afirma Rosa López Torrijos en el apartado dedicado a los “Tratadistas del siglo XVII”, dentro de su libro *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 43.

su inmensa carga poética” o, lo que es lo mismo, el “ropaje retórico”, del que habla Lidia Gutiérrez Arranz al estudiar las fabulas de Villamediana.⁷¹³ Baltasar de Vitoria no se priva de incluir poemas de su propia cosecha a la hora de ejemplificar los mitos allí expuestos, de manera que, en efecto, parecen más significativas las posibilidades estéticas de cada una de las historias que su posible poder moralizador. No obstante, la función de los mitos es, en ocasiones, mover los afectos de quienes se puedan sentir fascinados por la grandeza de los referentes religiosos, siguiendo el uso más extendido entre los mitógrafos anteriores a Baltasar de Vitoria.⁷¹⁴ Al estudiar su obra, Guillermo Serés apuntó que, en aquel momento, “la teología necesita el concurso de imágenes –o fábulas o mitos– para que, interpretándolas, el hombre pueda alcanzar una comprensión trascendente que va más allá de dichas imágenes”.⁷¹⁵

En ese sentido, en el capítulo dedicado a la poesía religiosa, ya se ha destacado la fusión de las materias sacras y profanas que se percibe en la poesía de José Navarro, que compara, por ejemplo, a san Francisco de Borja con Perseo o con Hércules, en la “Canción” que este le dedica con motivo de los *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja* compilados por Ambrosio de Fomperosa y Quintana: “¡Oh, tú, sagrado Alcides! ¡Borja santo!” (v. 84). Una vez más, podría estar siguiendo los preceptos gracianos sobre la variedad, puesto

⁷¹³ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Baltasar de Vitoria y su interpretación de la mitología”, *VI Jornadas de arte. La visión del mundo clásico en el arte español (Madrid, 15-18 de diciembre de 1992)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993, p. 221; Lidia Gutiérrez Arranz, *El universo mitológico en las fábulas de Villamediana. Guía de lectura*, Kassel, Reichenberger, 2001, p. 1.

⁷¹⁴ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, art. cit., p. 219. Recuerda Geoffrey Stephen Kirk que “es probable que el hábito de referirse a los mitos como una forma de persuasión emotiva fuera ya propia del mismo Sócrates”, en *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1981, p. 89.

⁷¹⁵ Guillermo Serés, “El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria”, *La Perinola*, 7 (2003), p. 412.

que el jesuita aboga por el uso conjunto de la mitología con otras materias, puestas al servicio de la agudeza. No obstante, para Gracián lo primordial no es “la fuente de la que mana dicha erudición, sino la forma en la que se emplee, según las circunstancias, la materia, el lugar y los oyentes”.⁷¹⁶ El análisis de la mitología en las *Poesías varias* revela que es precisamente en los poemas laudatorios donde mayor atención se presta a este tipo de recursos, si bien la materia amorosa, por otra parte, no anda exenta de las imágenes más ajadas. Sea como fuere, la mitología se consagra, sobre todo, al valor estético, que deriva, secundariamente, en otros objetivos.

En ocasiones el mito ofrece cierta unidad poemática, ejerciendo su función estructurante, según la denominara Suzanne Guillou-Varga al estudiar la mitología en la poesía de Garcilaso; es decir, cohesiona lo dicho en el poema, dando unidad de atmósfera y de intención.⁷¹⁷ Así parece suceder en la “Oración que hizo siendo presidente en la Academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII), en la que la reflexión del poeta en el campo y la alabanza del elogiado se unen a través de la fábula de Apolo y Dafne, entre otros episodios evocados, que sirven para ambientar los triunfos del noble promotor de tales encuentros.

El “saqueo”, en palabras de Antonio Pérez Lasheras, que en el siglo XVI se hizo de los temas y motivos mitológicos, prosigue en el XVII con las mismas dos funciones primordiales que se exhibieran en la

⁷¹⁶ Ha estudiado la cuestión Aurora Egido en su artículo “Mitografía e historia literaria. La Agudeza de Gracián ante el panteón clásico”, en *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, Wolfram Nitsch y Bernhard Teuber (eds.), München, Wilhelm Fink, 2008, pp. 93-117 (la cita es de la p. 94).

⁷¹⁷ Suzanne Guillou-Varga, *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, Lille, Université de Lille III, 1986, vol. 1, p. 330-363.

famosa máxima horaciana ya mencionada: enseñar deleitando.⁷¹⁸ Apenas hay, sin embargo, una intención moral cuando comparece la mitología a lo largo de las *Poesías varias*, pareja al “sentido utilitario y enciclopédico” que manifestaron Pérez de Moya o Fernández de Madrigal, según ha estudiado, entre otros, Guillermo Serés. No aparece en modo alguno la exégesis de los mitos empleados, sino un mero apoyo en los sentidos simbólicos más tradicionales, a excepción de los casos religiosos, donde la intención didáctica está más justificada.⁷¹⁹

Bien podrían extrapolarse a casi cualquier época las palabras de Roberto Calasso cuando, al comenzar su ensayo *La literatura y los dioses*, señalaba que buena parte de los poetas modernos a partir del siglo XIX, “de los más mediocres a los más sublimes, [...] escribieron algún poema en el que se nombraba a los dioses [...] por la secular costumbre escolástica, o quizás para parecer nobles, exóticos, paganos, eróticos, eruditos. O bien por la razón más frecuente y tautológica: para parecer poetas”.⁷²⁰ Es lo que Rosa Romojaro denomina “función tópico-erudita”: “La norma es la *imitatio*, las armas la *erudición*. Esta será la *conditio sine qua non* de todas las funciones del mito, convertida en función instrumental, móvil primero, de la que denominamos *función tópico-erudita*”.⁷²¹

La familiarización con los personajes míticos y sus aventuras conlleva que el lector pueda descifrar sin esfuerzo significados alusivos,

⁷¹⁸ Antonio Pérez Lasheras, *Ni amor ni constante (Góngora en su Fábula de Píramo y Tisbe)*, *op. cit.*, p. 44.

⁷¹⁹ “Antecedentes exegéticos de la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya (1585)”, en “*Por discreto y por amigo*”. *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Benoît Pellistrandi et Christophe Couderc (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2005, p. 644.

⁷²⁰ Roberto Calasso, *La literatura y los dioses*, Edgardo Dobry (trad.), Barcelona, Anagrama, 2002, p. 12.

⁷²¹ Rosa Romojaro, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 11.

lo cual le provoca placer. Al estudiar la *Fábula de Polifemo y Galatea*, Dámaso Alonso señaló que “cada uno de los fenómenos de la realidad queda definido [...] por una polar mitológica”, “su representación mítica en fórmulas ya fraguadas de una vez para siempre, estilizadas, inmutables”. Podría decirse que el cerebro de nuestro poeta, como el de Góngora, según prosigue Dámaso Alonso, “está cargado del lastre representativo de las antiguas fábulas”, una de las formas de *comparación* más complejas, efectivas y universales, que pervive hasta la actualidad en todo tipo de literatura, como ha refrendado la crítica.⁷²²

Siguiendo esa norma de correlaciones con el plano mitológico, para nombrar las fuerzas de la naturaleza José Navarro se servirá, lógicamente, de la estirpe de los titanes, en quienes se personifican tales potencias. Los fenómenos meteorológicos se sustituyen o se representan por medio de su posible correlato, aun cuando sólo comparta algunos rasgos con este. Así, por ejemplo, la suavidad del Céfito, dios-viento del Oeste, que acontece en la primavera con sus aires fecundos, se torna “blando” en el romance dedicado “A una ausencia” (XX, vv. 19-20), e impotente ante la flor que pretende poseer, conquistar o dominar a su antojo, tal y como le gustaría hacer al poeta. Es un adjetivo frecuente que puede leerse en otros poetas contemporáneos; Esteban Manuel de Villegas, por ejemplo, lo emplea en varias de sus odas *Eróticas o amatorias*, precisamente también en un contexto pasional: “Suelta al céfito blando / ese vellón que luce en tu cabeza”.⁷²³

⁷²² Dámaso Alonso, *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1974, vol. I, p. 145. Sobre las peculiaridades de la llamada *comparación* mitológica, véase William Righter, *Myth and Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975, especialmente, pp. 45 ss.

⁷²³ Esteban Manuel de Villegas, *Eróticas o amatorias*, Narciso Alonso Cortés (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1969, oda V, vv. 1-2, p. 14.

De Céfiro se dice que, además de haber engendrado caballos con las Harpías, tras sus bodas con la ninfa Flora o Cloris le otorgó a esta el poder de reinar sobre las flores y su fertilidad.⁷²⁴ Al tratar de esta personificación del viento de poniente, la bibliografía suele recordar el retrato de su soplo por parte de Botticelli en el famoso *Nacimiento de Venus*. Sus pinceladas ilustran la leve brisa que conduce las flores hacia el mar, del que emerge en su concha la diosa del amor y la belleza, como lo describe Homero. Al igual que en la pintura, ya en la literatura del XVI era habitual la asimilación de Flora, Venus, la Aurora y el Céfiro al tratar de la fertilidad y la primavera.⁷²⁵

Esos argumentos están detrás de la concatenación alegórica que José Navarro construye, no sin cierta ironía, a propósito de “una dama que, habiéndose ausentado su galán, favorecía a otro menos firme”:

La reina flor, que en el prado
despliega el nácar vistoso
a quien corteses oread
el Céfiro y el Favonio,
desdeñosa al sol desprecia,
porque su ardor luminoso
igualmente solicita
todas las flores de soto. (LXXIV, vv. 49-56)

⁷²⁴ Pierre Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008, pp. 204, 224 y 276.

⁷²⁵ Estudia ejemplos de esa conjunción en las poesías de Francisco de la Torre, por ejemplo, Soledad Pérez-Abadín Barro en *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pp. 163-164. También con ejemplos pictóricos, véase Isabel Rodríguez, *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*, Madrid, Alderabán, 1999, p. 177.

La suma de Venus, la primavera y lo celeste es un tópico que aparece en otros poemas, como las décimas motivadas porque “Consigue licencia de explicar los deseos de su amor”: “ser Adonis sin recelo / de la Venus más gentil, / de quien es copia el abril, / de quien es retrato el cielo”. En estos versos, por cierto, surge el trasfondo de la belleza masculina, que, según la concepción mitológica de la realidad, se concretizaba en las figuras de Ganimedes o de Adonis, pero también se recuerdan los amores de ambos personajes.

Volviendo a las fuerzas naturales, frente a la denominación griega de Céfiro, el equivalente de la tradición romana es Favonio, por lo que resulta sumamente curioso que José Navarro utilice los dos apelativos del más favorable de los vientos, acaso con el objeto de intensificar la metáfora expresada.⁷²⁶ Se limita, sin embargo, a mentar la denominación latina del viento tempestuoso del norte, personificado en Aquilón. El enérgico azote que, según cuenta la tradición, provocaba el movimiento de sus alas, se equipara al castigo de un “Amante desesperado que desea la muerte”, quizá recordando los amores de este con Orithia:

Los espumosos giros
del mar aún menos resistió la peña,
y menos se desdeña
del helado Aquilón al soplo airado
que mi dueño adorado,
pues vencer no pudieron sus zafiros
en llanto el mar, el viento en los suspiros. (LXXIII, v. 18)⁷²⁷

⁷²⁶ Ovidio, *Fastos*, Bartolomé Segura Ramos (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1988, V, 200-205, p. 178.

⁷²⁷ Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, M.^a Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias (eds.), Madrid, Editora Nacional, 1983, libro 4, cap. LVIII, pp. 284-286; Natale Conti, *Mitología*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, libro 8, cap. 11,

Hermano de Céfiro y de Bóreas (o Aquilón), e hijos todos ellos de Astreo y Eos, otra personificación de las corrientes de aire es el Noto, viento del sur, húmedo y cálido, tal y como lo retrata Ovidio: “vuela con sus alas húmedas cubierto su terrible rostro con sombría neblina”.⁷²⁸ Es uno de los más reiterados a lo largo de las *Poesías varias*, en las que simboliza la fortaleza, como se lee en la “Oración que hizo siendo presidente en la Academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos”: “Serán sus altiveces / que agora se ostentan firmes, / injuria el golfo, si brama, / desprecio el Noto, si gime” (LII, vv. 227-230). Este viento es, en ocasiones, equivalente a las adversidades: “Pero del tiempo al estrago / resiste en vano el escollo, / que si lo perdona el agua, / sabe castigarlo el Noto” (LXXIV, vv. 13-16). Pese a su fuerza, mayor es el poder que se le atribuye al elogiado conde de Lemos, comparado con Leandro, cuya embarcación surca los mares resistiendo los contratiempos y los naufragios: “contra el leño al puerto conducido / en vano sople el Noto embravecido” (LIII, vv. 63-64).

La travesía mediterránea de Lemos es objeto de mitificación y, con toda claridad, José Navarro acumula historias y personajes de la iconografía clásica para dignificar las haciendas del noble. Le asigna la protección de Leda, la madre de Cástor, Pólux, Clitemnestra y Helena: “Benigna Leda, para más decoro, / te rinda sus influjos celestiales” (LIII, vv. 57-58).⁷²⁹ El tiempo del traslado la primavera, y más concretamente

pp. 609-610; Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, Carlos Clavería (ed.), Madrid, Cátedra, 1995, libro 2, cap. XXXV, pp. 336-337.

⁷²⁸ Ovidio, *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias (eds. y trads.), Madrid, Cátedra, 2004, I, 265, p. 207; véase, además, Grimal, *op. cit.*, p. 383 y Hesiodo, *Teogonía*, ed. cit., 380, p. 27.

⁷²⁹ Sobre Leda, *vid.* Boccaccio, *op. cit.*, libro 5, cap. XL, p. 357 y libro 11, cap. VII, p. 642 ss. Apenas se menciona en las *Metamorfosis* (ed. cit., VI, 109), razón por la que

abril, con la entrada del signo de Tauro, teniendo muy presentes, de seguro, los inicios del *Polifemo*: “al bañarse en luz el rubio toro / surques los ya pacíficos cristales” (vv. 59-60).

Inevitablemente, las descripciones marinas traen a colación asimismo el nombre de Neptuno, que en casos como el siguiente, no tiene mayor función que la de apelar al océano, lugar por el que se oculta el sol: “planeta que, luciente / golfo de rayos, piélagos de ardores, / sepulta sus incendios uno a uno / la porfiada injuria de Neptuno” (LIII, vv. 5-8). Algo semejante sucede cuando se señala a Tetis, ninfa o titánide de los mares, esposa de Océano y madre de Hércules, con cuyos trabajos parecen comparables las empresas que ha logrado Lemos, “nuevo Alcides” (v. 72), capaz de vencer grandezas como la de Atlas (v. 72). Esa entidad femenina, que logró la casi total inmortalidad de su hijo sumergiéndole en las aguas de Estigia, es considerada “personificación de la fertilidad de las aguas”, como recuerda Isabel Rodríguez en su estudio sobre *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*, es considerada.⁷³⁰ Se le presupone por todo ello protección, como en una de las octavas dedicadas a Lemos, al referir su poder sobre Cerdeña, “isla feliz, que a tu obediencia grata, / Tetis circunda en óvalos de plata” (LIII, vv. 31-32). El espacio es así renombrado según las personificaciones de sus elementos, y su nueva entidad le ha sido concedida por los poetas desde los tiempos más remotos.

en el Renacimiento se siente libertad a la hora de interpretar el mito. Las primeras fuentes apuntan que Helena nació de un huevo de Némesis, convertida en oca, engendrado por Júpiter en forma de cisne. Leda lo recibió y cuidó de la niña. Por otra parte, se atribuye en la antigüedad a la misma Helena el relato de Júpiter que, hecho cisne, se refugia de un águila en los brazos de Leda. Miguel Ángel Elvira resume el sincretismo en *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2008, pp. 110-111.

⁷³⁰ Isabel Rodríguez, *op. cit.*, p. 70.

Ese poder que se le atribuye al escritor de versos tiene su correlato mítico en un personaje apenas aludido en las *Poesías varias*, pero que se menciona, precisamente, en uno de los poemas que mayor erudición quiere mostrar: la “Oración que hizo siendo presidente en la Academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos”. Como señalara Antonio Prieto, el “hombre o microcosmos lo es en gran medida por su apego al efecto civilizador del lenguaje. En este sentido se levanta especialmente la figura mítica de Orfeo. El divino cantor, dominador de feroces animales, alcanzaba su poder por el extraordinario valor de la palabra”.⁷³¹ En palabras de Marcel Detienne, “portar el cetro sanciona la autoridad del orador, consejero o juez”, pero la facultad que simboliza queda reducida por el efecto de la palabra en los versos de José Navarro: “en vez de cetro, rige acorde lira, / y dando más que Orfeo admiraciones, / se vuelven por oírle sus acentos / los vientos montes y los montes, vientos” (LII, vv. 143-146).⁷³²

Símbolo del triunfo laureado, como enseguida veremos con detenimiento, los principales atributos de Apolo son la lira y el arco, y se le conoce como músico y poeta. “En su música suena el espíritu de toda formación viva”, según escribiera Walter F. Otto, ideas que José Navarro conoce e ilustra en sus versos. Quiere, además, elogiar a sus compañeros de academia, a quienes dedica rimas como esta: “Sol los ilustra, Apolo los inspira, / porque logren heroicas ambiciones, / en vez de cetro, rige acorde lira” (LII, vv. 141-143).⁷³³

⁷³¹ Antonio Prieto, “La presencia mítica en la poesía áurea”, en *El mito, los mitos*, Carlos Alvar (ed.), Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada / Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 2002, p. 162.

⁷³² Marcel Detienne, *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*, Mar Llenares (trad.), Madrid, Akal, 2001, p. 173.

⁷³³ Walter F. Otto, *Los dioses de Grecia*, Madrid, Siruela, 2003, p. 85.

Para nombrar la inspiración, sin embargo, pese a la aparición de todos estos personajes, en las *Poesías varias* se prefiere mentar a las musas, en general, como se ve en algunos de sus poemas (XXXII, v. 2; LVI, v. 11) y, especialmente, en los dos vejámenes de José Navarro (XXI; LI). Cuando la ocasión lo requiere, la venerada es Talía, musa de la poesía bucólica, emulada en las octavas “Al excelentísimo señor conde de Lemos, en la ocasión de nombrarle su majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón” (LIII, v. 74). El autor se suma así a la estela de Góngora y de Herrera en la consagración de Talía como musa de la lírica.⁷³⁴

Al igual que con ella, la imagen del cantor-poeta se ha visto representada por medio del cisne, consagrado a Apolo como dios de la música, también llamado “ave del Caístro”, por el lugar en el que fue transformado Ciño según el mito de Faetón, narrado por Ovidio, Virgilio, y por Garcilaso de la Vega en su *Égloga II*. El poeta aspira a entonar versos de musicalidad comparable a la del mítico animal, o a las voces que diera san Juan Bautista, en esto versos de una loa que José Navarro le dedica: “¡Oh!, quién pudiera alabarle, / o tan sonoro, o tan diestro, / como el ave que en su muerte / deja el Caístro suspenso” (LXXVII, vv. 33-36). Manifiestas los mismos deseos en la canción de un “Amante desesperado que desea la muerte”:

Víctima se consuma
mi triste canto con mi triste vida,
como cuando, impedida
del undoso Caistro la corriente,
al dulce fin doliente

⁷³⁴ Aurora Egido, “Góngora y la batalla de las musas”, art. cit., p. 107.

es sacrificio su nevada pluma,
al duro nieto de la blanda espuma. (LXXIII, vv. 36-42)⁷³⁵

Amén de la tradición grecolatina, se extiende la simbología del cisne según el bestiario, que, dentro de su complejidad, se conoce como el ave que solamente canta en el momento de su muerte.⁷³⁶ José Navarro parece conocedor de ambas tradiciones y, como Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, construye elogios situando su cántico en el río Ebro a su paso por Zaragoza. El poema aglutina los tradicionales emblemas asociados con el poeta, incluida la cítara:

Oh, si mi voz, señor, pudiera agora
en el plectro exceder de mi Talía
los plumados requiebros de la Aurora,
los regocijos métricos del día,
o al ave del Caístro que, sonora,
sus márgenes bañando de alegría,
bate las alas en el curso leve,
cítara de marfil, bajel de nieve. (LIII, vv. 73-80)⁷³⁷

Aquellos que logran el reconocimiento gracias a las letras van acompañados por la Fama, una de las divinidades alegóricas de los griegos, como explica Cirlot, personificada en ocasiones, debido a su frecuente representación emblemática como una mujer alada.

⁷³⁵ Respecto a la transformación de Ciño en las obras mencionadas, cf. Antonio Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961, pp. 78 ss.

⁷³⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, ed. cit., pp. 137-137, s. v. cisne y cítara.

⁷³⁷ Sobre el cisne y el valor de sus apariciones en el *Laurel de Apolo*, véase Salvador Novo, *Las aves en la poesía castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 65 ss. Apreciamos similitudes especialmente con la silva cuarta de la citada obra (seguimos la edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 265 ss).

Precisamente ese atributo es recordado en la “Carta del dios Apolo a la Academia”: “La Fama dará sus plumas / y el bronce será, y el mármol, / para escribir vuestras glorias, / papel batido y cortado” (XXI b, vv. 21-24). Asimismo, en la “Oración que hizo siendo presidente” en la Academia del conde de Lemos, José Navarro recuerda que el papel de esta deidad era el de viajar de un confín a otro con su trompeta: “Ya que ruidoso metales / deidad alada apercibe, / aunque para vuestra fama / serán los jaspes clarines” (LII, vv. 183-186). Es portadora de noticias que recoge y traslada, como José Navarro refleja en alguno de sus poemas: “Y si la fama inconstante / (aunque es parlera la Fama) / calla que estoy en la cama, / dígatele el consonante” (XVII, vv. 5-8). También es apelada en los vejámenes: “Pero creo bastará a desengañarte con referirte lo que a vosotros mismos os ha pasado en las Academias, pues apenas se celebran, cuando la Fama, sin que tenga más remedio que volar, las entrega a las nueve deidades del Parnaso para que veneren humildes cuanto inspiraron benignas”.⁷³⁸

Juan Pérez de Moya decía que “Pegaso significa la fama que nace de las cosas que hacemos”. Más allá de las afinidades fijadas en la *Philosophía secreta*, otro modo de divinizar la escritura de los poetas, junto con las alas de la Fama, es la mención de Pegaso. Por una parte, veíamos desde una perspectiva religiosa que la recepción de ese don, como en el caso de san Pablo, se canta por medio de una imagen muy repetida, que tiene su razón de ser en la dilogía de las plumas (XXIII, vv. 52-54). En el ámbito de lo mitológico, los poetas de la Academia del conde de Lemos le han robado las alas al caballo alado, y quizá también las sales, como parece evocar la dilogía de estos versos: “Todo el monte se arde en

⁷³⁸ Véase Cov. y Cirlot, ed. cit., p. 76, s. v. *alegorías*.

fiestas / y el prodigioso Pegaso, / que antes alado corría, / hoy vuela desalado” (XXI b, v. 20). Esa alegoría radica además en el origen de la fuente Castalia, que le atribuye precisamente a Pegaso. Nacido de Neptuno y Medusa, Ovidio relata en las *Metamorfosis* que Pegaso dio una coza en el monte Parnaso, del que brotaron tan mágicas aguas, que confieren “la virtud de traer a los hombres los pensamientos”.⁷³⁹

Si tantos son los personajes en los que puede interpretarse el reflejo de los poetas, todos ellos aspiran a poblar otro lugar mítico, de inabarcable recorrido en la tradición literaria española, como es el Parnaso. José Navarro equipara este monte con el Moncayo en el soneto que el poeta escribe con motivo de la publicación de las *Rimas* del marqués de San Felices (LVIII, vv. 13-14). En otra parte, toma la voz de Apolo para redactar una carta en verso a los miembros de la Academia del conde de Lemos, definiéndose a sí mismo como “el monarca más lucido, / presidente venerado / en el Pindo de las ninfas”, uno de los lugares donde se cuenta que estas habitaban (XXI b, vv. 9-11). El dios dice esperar desde las alturas a los poetas a los que se dirige: “Nadie a mi gusto se oponga, / que, si subís al Parnaso, / por el monte o por la huerta / será forzoso encontraros” (XXI b, vv. 49-52).

El tópico del mensajero divino se repite en el segundo de los vejámenes de las *Poesías varias*, donde se define a alguno de los académicos, como Silvestre Cabrera: “Aquel que miras echado a dormir por la buena fama que ha cobrado, muy descuidado de que nació para poeta, sin acodarse que el genio sin obras no basta para llevarlo al Parnaso cuando desta prosa salga” (LI). En “esa prosa”, el personaje del

⁷³⁹ Ovidio, *Metamorfosis*, ed. cit., libro IV, 780-785, pp. 347-348; V, 255 ss, pp. 363-364; Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, ed. cit., libro 4, cap. XXX, pp. 492-493.

peregrino, que toma la palabra, anuncia el siguiente mensaje: “sabe que vengo en romería del Parnaso, y traigo de Apolo cartas de favor para la Academia del excelentísimo señor conde de Andrade, por si acaso en ella pueden lucir también mis versos” (LI).

Pero el mensajero de los dioses por antonomasia es, sin duda alguna, Hermes o Mercurio, “principal por su sangre”, como se dice en la “Fábula del juicio de Paris” (LXXXVII, v. 91), sobre la que enseguida volveremos, puesto que era hijo de Zeus y la Atlántide Maya, además de ser emisario de su propio padre y del resto de los dioses. José Navarro, evocándolo como modelo y recordando la oscuridad de su propia piel, se funde con este personaje en el poema “Da la respuesta de una diligencia que le encomendaron hacer al poeta”, ataviado con iguales zapatos: “Seré un Mercurio moreno / de la deidad que idolatro, / y me pondré para hacerlo / mis calcañares alados” (XIII, vv. 25-28). Al hilo de sus valores metaliterarios, no debe olvidarse que también Mercurio, con esos tintes negros, es símbolo de la melancolía y otros achaques; por ello, en el romance en el que cuenta que “Encarece la flaqueza en que lo puso la enfermedad”, se lamenta: “Mercurio en forma de ingente / todos mis huesos habita, / que un solo dios esconderse / pudiera en cosas tan chicas” (XVI, vv. 9-12).⁷⁴⁰

La desgracia de ese personaje, desafortunado en el amor y falto de salud, que reaparece a lo largo de las *Poesías varias* y se identifica con el propio poeta, viene motivada por la indiferencia de la diosa Fortuna, otra de las personificaciones más destacadas. El trato que se le ofrece responde las más de las veces a la figura retórica de la prosopopeya, puesto que como si se tratara de un ser humano se le increpa en el

⁷⁴⁰ Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, p. 89; Hesiodo, *Teogonía*, ed. cit., 938 ss.; Geoffrey Stephen Kirk, *op. cit.*, p. 116.

romance “Quejas a la Fortuna” (LXXXV). La tradición que respalda a una diosa como esta es tan extensa que, nuevamente, responde a unos cánones fijados. Aún permanece en el refranero un viejo tópico, muy repetido en la literatura medieval, y es que la Fortuna, como la Fe, el Amor o la Justicia, es ciega, a pesar de que a los ojos de José Navarro no sea del todo cierto: “Para mi mal tienes vista, / para mi bien estás ciega, / y yo no puedo guiarte / porque nací sin estrella” (LXXXV, vv. 25-28).⁷⁴¹

“Dispensadora de todos los bienes del mundo”, según la define Vincenzo Cartari en sus *Imagini delli Dei de gl’Antichi*, la Fortuna suele aparecer en la iconografía provista de alas, sobrevolando el mar. Lo más representativo de la imagen es una rueda, símbolo de la mutabilidad y los cambios inherentes al devenir imparable de la vida. A causa de ese atributo, que da nombre a una comedia de Calderón, es increpada por José Navarro en el poema mencionado: “Con todos haces mudanzas, / sólo conmigo estás queda” (LXXXV, vv. 13-14). Se trata de un lamento y un ruego que, no obstante, va *contra natura*: “Detente un rato, Fortuna, / a mis voces descompuestas, / aunque es pedir que te pares / hacer que duren mis penas” (LXXXV, vv. 1-4). Su movimiento más habitual, como el juego, consiste en alzarse para caer luego, algo de lo que se sirve José Navarro en sus versos. Mientras que la causa principal es la pobreza en la que le tiene sumido su oficio de poeta, en otras ocasiones es el amor el asunto en el que no le favorece la deidad:

pues con tener la Fortuna
sus reveses concertados,
los volverá en bofetadas

⁷⁴¹ Respecto a la imagen de la Fortuna ciega, véase Cesare Ripa, *Iconología*, Juan Barja y Yago Barja (trad. del italiano), Rosa M.ª Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García (trad. del latín y del griego), Madrid, Akal, 1987, vol. 1, pp. 440-441.

por hacerme más agravio.
Nunca a su rueda inconstante
le he debido un agasajo,
si no es no ponerme a riesgo
de que caiga de muy alto. (XI, vv. 29-36)⁷⁴²

La otra cara de la moneda es para quienes ganan ese juego, y han visto colmadas sus aspiraciones y corroborado su noble linaje gracias a los laureados triunfos, como enseguida veremos.

Dentro de su función simbólica, otro de los innumerables papeles desempeñados por la mitología en la literatura áurea pertenece al campo de la política, muy apreciable en los panegíricos. Como relataba Cicerón en su ensayo *Sobre la naturaleza de los dioses*, “ningún varón llegó a ser grande jamás sin una cierta inspiración divina” y, por eso, señala previamente, “este razonamiento impulsó a los poetas [...] a asociar con ciertos dioses a sus principales héroes”, una tendencia que se reaviva en el Renacimiento, para gloria de los nobles a los que los escritores rinden pleitesía.⁷⁴³ Ejemplo de ello son las comparaciones del conde de Lemos con Júpiter que pueden leerse en algunos versos laudatorios, sobre los que tratamos también en los capítulos dedicados a la poesía circunstancial y académica. Se trata de una constante en todas las disciplinas artísticas, como defiende Rosa López Torrijos:

En la pintura del siglo XVII, el primer papel que se asignó a Júpiter estuvo relacionado con su posición preponderante entre los dioses olímpicos,

⁷⁴² Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Alessandro Grossato (ed.), Milano, Luni Editrice, 2004, p. 238. Sobre los emblemas de la fortuna, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Peter M. Daly y Sagrario López Poza (pról.), Madrid, Akal, 1999, pp. 348-349.

⁷⁴³ Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, Ángel Escobar (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1999, libro II, 66, p. 288.

como máximo poder entre ellos. Con este simbolismo [...] aparece Júpiter, bien como representante del poder supremo del monarca español, bien como influyendo sobre el rey por su papel astrológico.⁷⁴⁴

La grandeza del padre de todos los dioses paganos se convoca en poemas que ensalzan a tamaño personaje de la sociedad del momento, como la tan citada “Oración que hizo siendo presidente en la Academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII, v. 60), en la que se nombra el trueno, atributo del dios. También en las octavas conmemorativas al mismo “en la ocasión de nombrarle su majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón”, donde el poder de su nombre queda a la altura de las destrezas de Júpiter (LIII, v. 48). Se le equipara, por otro lado, con el astro rey, o se le llama, directamente, “envidia del planeta [...] luciente” (LIII, v. 5), como si se tratara de una de las damas que elogia en otros poemas.

En alguno de los textos en que la belleza de Julia adquiere el protagonismo, sus destellos, como cada una de sus virtudes, provocan el rencor de las fuerzas de la naturaleza. Así sucede en las endechas “A la ingratitud de Julia” (XVIII), donde cada estrofa la protagoniza una suerte de divinidad doblegada, cuyos atributos quedan rebajados al lado de los de la dama: “te respetan los mares” (v. 3), “te obedecen los bosques” (v. 4), “las plumas altivas / vuelan de tus arpones, / donde el sol nace envidia / y escarmiento se pone” (vv. 9-11). Contra su cálida luz poco tienen que hacer los astros de la Osa Mayor, los siete bueyes o triones: “Y con ardientes luces / y lucientes ardores / tu fuego abrasa helados / a los siete

⁷⁴⁴ Rosa López Torrijos, *op. cit.*, p. 261.

triones” (vv. 13-16). Algunas de estas imágenes se mezclan con la emblemática y el bestiario (así la tortolilla, por ejemplo, v. 39).⁷⁴⁵

En el romance “Da la respuesta de una diligencia que le encomendaron hacer al poeta”, también se percibe el uso de las mismas figuras y se nota que, además de las perífrasis, es común la evocación de los atributos propios de cada dios. Es el caso del águila de Júpiter, que tomó por divisa, según recoge Pérez de Moya en su *Philosophía secreta*, y “que le servía de llevarle los rayos que hacían los Cíclopes, criados de Vulcano”. Este último suele representarse cojo, como puede verse en los versos siguientes, en los que se nombra a todos ellos, además de la Gigantomaquia:

Oh, qué envidia me tendría
aquel aguilucho pardo,
siervo rapante de Jove
y mochiler de sus rayos,
aquel que en el corvo pico,
contra jayanes osados
le ministró ardientes iras
que forjó el cojo Vulcano.
Por eso es mayor tu imperio,
que tu cielo soberano
en vez de rayos lucientes
despide arpones dorados. (XIII, vv. 29-40)⁷⁴⁶

Como sucede en este y en los aludidos poemas a Lemos, con motivo de la mención del sol se apela a su personificación, encarnada en

⁷⁴⁵ Juan Pérez de Moya, *op. cit.*, libro 2, cap. XV, p. 221.

⁷⁴⁶ *Ibidem*, libro 2, cap. VI, pp. 137 y 140 ss.; Ovidio, *Metamorfosis*, ed. cit., libro I, 150-155, p. 201.

el polifacético Apolo, que responde a la antigua consideración pagana de los astros como divinidades.⁷⁴⁷ Apolo, por extensión, puede funcionar como mero equivalente del oro (LXXXVI, vv. 16-17), pero puebla también con frecuencia el imaginario de las metáforas dirigidas a la realeza, un aspecto que ponen de manifiesto abundantes muestras de arte efímero y programas iconográficos elaborados para ocasiones como la entrada de Mariana de Austria en Madrid, en 1649.⁷⁴⁸

En ese sentido han de leerse unas octavas en las que José Navarro elogia al conde de Lemos, parangonado con Apolo (LIII, v. 28), cuya mención se acompaña de la diosa Tetis, que dio nombre al primitivo mar que baña las costas sardas. Por medio de una paráfrasis, el famoso conductor del carro solar aparece también junto a su inseparable Dafne. Lo cierto es que este tipo de rodeos no parecen lo más frecuente en la poesía de José Navarro, que “tiende más a la alusión directa o con una clave explícita que a la perífrasis sustitutiva que da un rodeo a veces lleno de dificultades”, como señalara Aurora Egido a propósito de Juan de Moncayo.⁷⁴⁹ Se trata de una “denominación de nombre”, pero que, por toda la carga simbólica, suele aparecer combinada con las “denominaciones de idea”, según las calificara Suzanne Guillou-Varga, o bien, siguiendo la denominación de Pierre Fontanier, *pronominations* frente a perífrasis, respectivamente.⁷⁵⁰ Se alude, pues, a Dafne y a su forma de laurel, que es “aquel que en verde obelisco / sepulta los

⁷⁴⁷ Jean Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Juan Aranzadi (trad.), Madrid, Taurus, 1983, pp. 41 ss.

⁷⁴⁸ Los emblemas astrológicos recreados para la ocasión, junto con los destinados a la entrada de Felipe III en Lisboa en 1649, han sido descritos y analizados, entre otros, por Francisco Javier Pizarro Gómez, “Astrología, emblemática y arte efímero”, *Goya. Revista de arte*, 187-188 (1985), pp. 47-52.

⁷⁴⁹ Véase la introducción a las *Rimas* de Juan de Moncayo, *ed. cit.*, p. XXXI.

⁷⁵⁰ Suzanne Guillou-Varga, *op. cit.*, vol. 2, p. 641; Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 326.

miembros blancos / de la que nació deidad, / vivió escollo y murió árbol” (XXI b, vv. 29-32).

Siguiendo esa tendencia heredada del estilo gongorino, tan típica de la escritura barroca, que consiste en reemplazar el término único por la designación descriptiva, la ninfa se convierte por obra del circunloquio en símbolo del triunfo laureado que supone para Lemos su llegada a Cerdeña, puesto que en Laurel que se convirtió la ninfa para librarse de las garras de Apolo, según se cuenta en una de las más conocidas *Metamorfosis* que narrara Ovidio:

Ya poblándole al mar reinos undosos,
con la que fue en el prado verde greña,
a quien para faroles luminosos
dar sus luces Apolo no desdeña,
te conducen tus méritos gloriosos
al régimen supremo de Cerdeña,
isla feliz, que a tu obediencia grata,
Tetis circunda en óvalos de plata. (LIII, vv. 25-32)⁷⁵¹

Los desdenes de la ninfa simbolizan en la “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” el tópico de la *captatio benevolentiae*. Mentando otro de los nombres apolíneos, José Navarro se postra modesto, sirviéndose de la mitología para embellecer y dar un aire culterano a sus versos, al tiempo que elogia la pluma del autor de la pieza teatral que introduce: “Una comedia, rendido / a vuestras plantas, ofrezco, / a cuyo autor lo corona / la rama esquiva de Febo” (LXXVII, v. 20).

⁷⁵¹ Ovidio, *Metamorfosis*, ed. cit., libro I, 450-580, pp. 215-222.

No sin cierta ironía, se recuerdan estos mismos amores cuando son las pasiones no correspondidas del poeta las cantadas, una relación imposible como la que se reflejaba en el segundo tapiz tejido por una ninfa de la égloga II de Garcilaso. Así, por ejemplo, en el “Romance a Julia herida en una mano”, se recurre a una metáfora muy frecuente de un campo especialmente rico en el uso mitológico, como es el de la prostitución: “Si tanto tuviera Apolo / de su Dafne enamorado, / no se estuviera la ninfa / a su ruego, árbol que árbol” (XI, vv. 61-64). Como recordaba Jesús Sepúlveda, “entre los muchos sinónimos de *ramera* no podían faltar los vocablos que remitían al mundo clásico. Tal es el valor de *ninfa* o de *sirena*”, un término, este último, que no aparece en las *Poesías varias*, mientras que el primero se emplea en varias ocasiones como imagen de la mujer desalmada, precisamente en los poemas sobre el desengaño amoroso, como la canción de un “Amante desesperado que desea la muerte”: “aquella deidad sorda / que a mi ardiente, a mi tímida querella, / roca con alma fue, ninfa sin ella” (LXXIII, vv. 12-14). Se ha producido, en palabras de Antonio Prieto, una “fusión mítica” a la inversa, por la que el plano mitológico se funde con el humano para degradarlo.⁷⁵²

Esporádicamente, José Navarro desarrolla las alusiones mitológicas para darles un mero valor denotativo, de manera que esa misma Dafne pasa a ser, sencillamente, “un laurel” cuya existencia se adorna con las desventuras de la ninfa, lo mismo que sucede con un

⁷⁵² Jesús Sepúlveda, “Erotismo y mitología en la poesía satírico-burlesca de Quevedo”, en *Estudios sobre tradición clásica y mitología*, Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Ediciones Clásicas, 2003, p. 41; Antonio Prieto, “La fusión mítica”, en su obra *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1972, pp. 135-187.

girasol, personificado en Clicie. La belleza natural de la flor parece desprender más luminosidad que la del rayo del padre de los dioses:

Aquí, pues, admiraba mi cuidado
un bello girasol enamorado,
que ufano en sus cariños acusaba
un laurel, que vecino lo miraba,
que aun de las dos contrarias congojas
viven en los afectos de sus hojas.
Ninfa la una es del sol seguida,
que en sus desdenes acabó su vida.
Ninfa del sol burlada otra se advierte,
que en sus cariños encontró su muerte.
Esta imán es florido
del sol norte lucido,
al fuego del amor aquella exenta
aun al rayo de Júpiter afrenta. (LII, vv. 47-56)

Clicie o Clitie es el nombre poético del girasol o heliotropo, todo un símbolo de fidelidad, tal y como se emplea en las *Poesías varias* con recurrencia: “Yo fui la Clicie constante / del sol que luce en tus ojos” (III, vv. 51-52), “la Clicie amorosa, / que el rubio resplandor acecha” (XX, vv. 29). Según se relata en las *Metamorfosis*, sus celos y su obsesión por Apolo, de quien estaba enamorada, la llevan a girar clavada en la tierra, convertida en flor que busca siembre los rayos del sol, mientras este la desprecia.⁷⁵³ Es, por tanto, como la identifica José Navarro, “Clicie, desprecio del sol” (LII, v. 65), y, a su vez, puesto que fue su pasión desmedida la que la privó de libertad, “Clicie, mariposa bella / del más hermoso farol” (LII, vv. 95-96), aunando así la imagen emblemática del

⁷⁵³ Ovidio, *Metamorfosis*, ed. cit., libro IV, 260-270, pp. 324-325.

insecto alado. Podría decirse que, frente a la función argumental del mito, por la que este proporciona la materia del poema, aparecen este tipo de paralelismos, por los que el relato mitológico ofrece “el esquema estructural para un argumento ficticio; los personajes, el ambiente, las situaciones son en este caso inventadas, pero proyectadas a partir de un mito que les sirve como modelo narrativo”, según sintetizara Vicente Cristóbal.⁷⁵⁴

El ideal erudito, según lo expresara Gracián en los discursos LVIII y LIX de la *Agudeza*, supone la plenitud de un recipiente metafórico ilustrado con numerosas fuentes, todas ellas referidas por el jesuita, que echó mano de poliantes y otros repertorios al uso de la época, “sin miramiento, pero con disimulo”, en palabras de José Enrique Laplana.⁷⁵⁵ La máxima aspiración, y lo más frecuente, es que se establezca una serie de analogías que combinan, por una parte, la mitología, por otra, la religión, la emblemática y, además, todo ello aderezado con la pervivencia del bestiario (como hemos visto en las endechas “A la ingratitude de Julia”, XVIII), e incluso con el imaginario de leyendas aragonesas. El amor que profesa el poeta por Julia, pongamos por caso, es a un tiempo émulo de los de Apolo y Dafne, Hero y Leandro, y ha alcanzado menos logros aún que el de los amantes de Teruel (XI, vv. 53 ss). También es ejemplo de esta simbiosis la combinación de imágenes ígneas con la aparición de la fénix, siguiendo

⁷⁵⁴ Vicente Cristóbal, “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 18 (2000), p. 33.

⁷⁵⁵ José Enrique Laplana, “Arte de erudición”, en *Baltasar Gracián. IV Centenario (1601-2001). Actas del I Congreso Internacional “Baltasar Gracián: pensamiento y erudición” (Huesca, 23-26 de mayo de 2001)*, Aurora Egido, Fermín Gil y José Enrique Laplana (eds.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Instituto de Estudios Altoaragoneses y Gobierno de Aragón, 2003, p. 267.

acaso el modelo de Gracián, en cuya *Agudeza* la de esta ave es de las primeras analogías de carácter mitológico que aparecen, y a ella recurre en múltiples ocasiones conformando lo que Aurora Egido denominó como toda una “teórica flamante”.⁷⁵⁶

Símbolo de lo inmortal y de la eternidad, las menciones explícitas del animal resucitado son muy numerosas en las *Poesías varias*. En los capítulos de la poesía amorosa y religiosa, respectivamente, dedicamos unas palabras al ave Fénix, cuya presencia, como ha señalado María Pilar Manero, “más allá de una posible filiación con las obras naturalísticas antiguas o las enciclopedias doctrinales y bestiarios medievales, se halla en relación con la tradición instaurada o fijada por la poesía petrarquista”. El animal aglutina múltiples sentidos, condensados por la misma autora:

dentro de la lírica amorosa de Francesco Petrarca, el ave fénix pasa a simbolizar: ya a la mujer amada, dentro de un arquetipo de femineidad que parece bastarse a sí misma (de ahí que quien la sustenta se haga inalcanzable para el hombre); ya al propio amante doliente, siervo consumido en el fuego de su amor [...], fuego al que, sin embargo, no sólo resiste, sino que en él renace, para consumirse nuevamente en la llama.⁷⁵⁷

El trasvase del significado de los mitos a diferentes moldes retóricos o hermenéuticos, como señalaba Guillermo Serés, es uno de los aspectos más destacados por Baltasar de Vitoria y otros mitógrafos.⁷⁵⁸ Respecto al ejemplo del ave Fénix, además de los valores mencionados,

⁷⁵⁶ Vid. su introducción a Baltasar Gracián, *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución “Fernando el Católico”, 2005.

⁷⁵⁷ María Pilar Manero, “La imagen del ave fénix en la poesía de cancionero. Notas para un estudio”, *Anuario de estudios medievales*, 21 (1991), pp. 297-298.

⁷⁵⁸ Art. cit., p. 399.

es evidente la equivalencia con la santidad de aquellos que resucitan una vez muertos, y pueden ascender al cielo, como san Juan (XXXIX, vv. 31 ss) o san Andrés (XLVII, vv. 33-36), e incluso de alguna religiosa cuya aceptación en el mundo espiritual se interpreta como el renacimiento a una nueva vida (XXXIV, vv. 13-20). Esos versos son ejemplo de la mención por medio de perífrasis o epítetos, que rápidamente se asocian con el personaje mitológico en cuestión, una característica muy frecuente en las *Poesía varias*. Se trata de “el ave / que gloriosamente sabe / renacer cuando fallece” (V, vv. 56-58), perfecta imagen, la más elevada, para loar al cardenal Antonio de Aragón (LXXV, vv. 85 ss), figura destacada de la que se trata con más detenimiento en el capítulo de la poesía de circunstancias.

Las formulaciones indirectas de la imagen del ave a través de algún procedimiento retórico, que motive al lector para poner en relación las palabras con el mítico animal, se aplican no sólo a las personas, sino, también, a los sentimientos: “Renazca mi dicha agora / como el ave a quien renuevan / de los aromas ardientes / las olorosas centellas” (XX, vv. 41-44). En ese sentido, aunque en menor medida, tiene su función argumental y, por ejemplo, José Navarro conforma casi un poema moral con el mito del Fénix. Se trata de la canción “A una envidia obstinada” (LXI): “En ardientes cenizas desatada, / Fénix renace el ave milagrosa” (vv. 28-29), llamada también, más adelante, “avecilla osada” (vv. 32). En otras ocasiones, se convierte en un mero adorno de cierto sustantivo, como en estos versos, en los que funciona como aposición explicativa del sol, “del cielo el planeta rojo, / Fénix de quien son las plumas / lucientes incendios de oro” (LXXIX, vv. 22-24).

Finalmente, este animal mítico es indicio, sobre todo, de la irresistible belleza de una dama, como ya se ha adelantado en el capítulo dedicado a la poesía amorosa, en paralelo con el tópico de la mariposa en cenizas desatada: “Si fénix en vuestros rayos / vivir pretendo, y arder” (LXXVI, vv. 13-14). El poeta se sirve del ardor de Fénix para simular la pérdida de color del rostro de una mujer que se desvanece (LXX, vv. 9-10), mientras que, por el contrario, llega a convertirse en la metáfora perfecta de “una dama volviendo de un desmayo”:

Fénix te vi repetir
y no pude distinguir
si te dio su rosicler
o tumba para nacer
o cuna para morir. (LXII, v. 6)

Otra entidad mitológica a la que se tiene por rapaz debido a su condición alada es Cupido, que, en otras ocasiones, sirve para reducir la abstracción del amor a la concreción de un niño. El Tostado, por ejemplo, recrimina a quienes lo veneran por su carácter divino, pues “él no es dios, mas es una grande enfermedad no de nuestra carne, mas de nuestra ánima”.⁷⁵⁹ José Navarro le dedica, entre otras, esta represalia: “Buena la habéis hecho, Amor, / ¿vos sois dios o sois rapaz? / Mal haya quien le dio a un niño / privilegios de deidad” (LXXXII, vv. 1-4). Estos y otros versos expresan la misma diatriba sobre la naturaleza de este personaje, que tantas veces recreara también Góngora, por ejemplo, calificándolo como

⁷⁵⁹ Alonso Fernández de Madrigal, *Sobre los dioses de los gentiles*, Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán (eds.), Madrid, Ediciones Clásicas, 1995, p. 253.

“caduco dios y rapaz”, según recogió Baltasar de Vitoria en su *Teatro de los dioses de la gentilidad*.⁷⁶⁰

En lo que respecta a la iconografía de Cupido, es sin duda equivalente del más puro de los sentimientos, y la emblemática suele representarlo con los ojos vendados, sin saber adónde apunta con sus flechas certeras, armado de un arco y su carcaj, o de un arpón.⁷⁶¹ Todos esos aspectos tienen su reflejo en la poesía de José Navarro, que reflexiona sobre la complejidad del amorcillo (“como es Amor ciego y niño”, IV, v. 12), su crueldad (“Tirana deidad, de cuyo / imperio es cetro un arpón”, LXXII, vv. 13-14), las flechas que le ha clavado y la no correspondencia por parte de la amada: “Arpones mi pecho flechan / dos a dos y tres a tres, / pero si ignoro la aljaba, / tanto flechar, ¿para qué?” (LXXVI, vv. 17-20). La morfología de las flechas (con sus correspondientes sinónimos) motiva en alguno de los poemas la mención de las plumas y, con ellas, la fusión de dos iconos propios de la retórica amorosa de los que venimos hablando:

Flecha, a quien puso amor ciego
en vez de plumas, centellas,
y en luces cultas bellas
la actividad de su fuego;
ardiente desasosiego
de un corazón que te ama
y la sangre que derrama
desata en tirana unión
con los filos del arpón
el incendio de la llama. (VI, vv. 11-20)

⁷⁶⁰ *Apud* Guillermo Serés, art. cit., p. 399.

⁷⁶¹ Resume las fuentes de los atributos y rasgos principales de Cupido Natale Conti, *op. cit.*, libro 4, cap. 14, pp. 299-301.

El amor inconmensurable le inspira al poeta la fortaleza de otros seres como Atlas, el atlante convertido en monte, pues, como se preguntara Ovidio, quién igualaría sus fuerzas.⁷⁶² Los desdenes de la mujer amada hacen que el sentimiento del poeta supere con creces la entereza de tamaño personaje mítico, pero también la de otros que, con él, rivalizaron con las fuerzas de la naturaleza:

porque dudas de un amor
cuya firmeza ha apostado
con la del monte que altivo
es del cielo Atlante pardo,
con lo caro de mi amor
metido no valió un cuarto,
cuando lo aguaron las nubes
el puro amor de Leandro. (XI, vv. 53-60)

Los sacrificios de Leandro por Hero, emulados en el *Purgatorio* de Dante, quedaron significados en una de las pocas cartas que, como la de Paris, fueron escritas por una voz masculina en las *Heroidas*.⁷⁶³ La desgraciada travesía del náufrago hacia Hero, que, citando a Museo, “en pie, sostenía la lámpara, sirviendo de guía a Leandro”, fue parodiada en conocidos poemas de Góngora y Quevedo, y tal fue su extensión en la literatura del momento que llegó a convertirse, en palabras de Gregorio

⁷⁶² Ovidio, *Metamorfosis*, ed. cit., libro IV, p. 342.

⁷⁶³ Dante, *Divina comedia*, Abilio Echeverría (ed. y trad.), Carlos Alvar (pról.), Madrid, Alianza, 1995, canto XXVIII, vv. 70-75, pp. 379-380; Ovidio, *Heroidas*, Francisca Moya del Baño (ed. y trad.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 149 ss.

Cabello, en un simple “soporte náutico o recipiente del amor”.⁷⁶⁴ Como el paradigmático enamorado, José Navarro equipara su obstinación amorosa con la del mito, y refleja en los primeros versos de su canción “A una envidia obstinada” la posibilidad de morir a manos de la amada antes de entregar su cuerpo a las aguas (LXI).

Es corriente, puesto que se repite en varios poemas, esa visión de la belleza y la pasión que sugiere la mujer como una tempestad (LXII, v. 26). En el ámbito de esas metáforas acuosas, es frecuente en la descripción de las damas el recurso del rocío, cuya procedencia, mitológicamente, se atribuye a la personificación de la Aurora. Tenida como madre de los vientos, nacida de Hiparión y Thía, las lágrimas de esta divinidad se combinan con la tonalidad de su paso por los cielos, que se produce al amanecer. Todas esas características evocan en el poeta las mejillas de una dama convalesciente, como puede leerse en la quintilla que sigue:

Sudó como cuando llora
el aljófara, que atesora
el alba cobrando olores,
de tus mejillas las flores
con el llanto de la aurora. (LXII, vv. 21-25)⁷⁶⁵

Aparte de la pureza de su llanto, o, como diría Góngora en la *Soledad* I, “Lo que lloró la Aurora / (si es néctar lo que llora)” (vv. 321-322), aparecen otros sentidos en las *Poesías varias*, que persiguen también una finalidad estética o, como en el soneto “En la publicación de

⁷⁶⁴ Museo, *Hero y Leandro*, José Guillermo Montes (ed. y trad.), Carlos García Gual (pról.), Madrid, Gredos, 1994, p. 3; Gregorio Cabello, *Dinámica de la pasión barroca*, Málaga, Universidad de Almería / Universidad de Málaga, 2004, p. 213.

⁷⁶⁵ Juan Pérez de Moya, *op. cit.*, libro 4, cap. XX, pp. 427-428.

las *Rimas varias* del marqués de San Felices”, un trasfondo laudatorio. El primer cuarteto pretende conmensurar los versos de Juan de Moncayo y la belleza del alba: “Excelso monte, cuya cumbre dora / la primitiva luz del rojo oriente, / y en armonía explicas, elocuente, / cultas inspiraciones de la Aurora” (LVIII, vv. 1-4).

En otro tipo de poemas de corte laudatorio, se ensalza la nobleza y el valor del soldado por medio de Marte, en quien toma cuerpo el concepto de la guerra por medio de una metonimia muy común. Boccaccio, por ejemplo, equipara al personaje con la noción abstracta: “Con Marte, esto es, con la guerra enfurecida, no sólo no germinan los frutos sino que ni siquiera se siembran”. Valga como muestra otro soneto de las *Poesías varias*, de tema bélico, dedicado “A un soldado español [...]”, cuyo encono sólo tiene parangón con el del dios: “ira de Marte vuestra noble saña” (LIX, v. 2), pero también con Belona, su hermana o hija, pues con ambas se la identifica (v. 1).⁷⁶⁶

Del mismo modo es encomiado el valor de otro soldado, cuyo retrato surge en las redondillas “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor, y el bochorno, para que lo encendiera”: “Celio, con noble osadía, / sigue de Marte el afán” (LXVII, vv. 5-6). Por cierto que, además de encarnar el valor, Marte es símbolo, por extensión, y junto con Adonis, de la masculinidad. Las alabanzas que José Navarro brinda en su “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” a la cofradía del santo, remiten a la emulación de la divina pareja: “Todos, en bizarro alarde, / cortesés se compitieron, / quitando a Marte y a Adonis / lo gallardo y lo severo” (LXXVII, vv. 77-80).

⁷⁶⁶ Boccaccio, *op. cit.*, libro 9, cap. III, p. 529.

4.5.1. La “Fábula del juicio de Paris” (LXXXVII)

El único poema del libro de inspiración propiamente mitológica es la “Fábula del juicio de Paris”, que cierra las *Poesías varias*, siguiendo un criterio editorial por el que probablemente dicha materia se concibe como la más elevada para culminar el volumen. Se trata de un romance compuesto sobre una parte significativa del mito, si bien se hacen esfuerzos, sobre todo en boca de una de las protagonistas, Juno, por recordar los antecedentes. En palabras de José María de Cossío, se elige “para hacerlo el episodio, y a veces, tan sólo el momento de ellas que más impresionara al romanceador, o que este supusiera que había de interesar más al lector u oyente”.⁷⁶⁷

Este motivo mitológico del famoso dictamen o sentencia había servido, por ejemplo, como pretexto para el elogio del poeta Gregorio Silvestre (en la segunda edición de sus *obras*, Granada, Sebastián de Mena, 1599) que realizara en forma de tercetos encadenados Pedro Rodríguez de Ardilla, y, en la línea burlesca del poema que ahora analizamos, para una fábula de José Trejo Varona en las últimas décadas del XVII. Esta última, que fue atribuida a José Pérez de Montoro, muestra el empleo de recursos muy semejantes, como es el del discurso directo, por medio del cual se pone en boca de los dioses una lengua de registro vulgar.⁷⁶⁸

⁷⁶⁷ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, *op. cit.*, p. 644.

⁷⁶⁸ M.^a Belén Molina Huete, “Entomio, mito y paratexto: el *Juicio de Paris* de Pedro Rodríguez de Ardilla”, en *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes. Versos de elogio*, Alain Bègue (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, pp. 43-66; Alain Bègue, “*Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis*, de José Trejo Varona: Estudio y edición de una fábula mitológica burlesca de las postrimerías del siglo XVII”, *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 277-319 (sobre el estilo directo, pp. 286-287).

De la posible impresión de lectores u oyentes de estos versos de José Navarro da buena cuenta Mariana de Carvajal, quien, sin aducir el autor del poema, incluye la “Fábula del juicio de Paris” en sus *Navidades de Madrid y noches entretenidas*. Allí, después de ser cantada también la “Jácara” (LXVI), que estudiaremos en su momento, se cita a “una señora de las tituladas, que avía sido madrina” de las bodas de doña Lupercia y don Vicente, personajes de “Amar sin saber a quién”, la última de las novelas del libro. Dicha señora, lamentándose porque aún no se había oído ninguna pieza no compuesta por los presentes, anuncia que recitará la fábula, “nuevamente escrita”. Una vez concluye, se narra la acogida que esta tuvo:

No se puede encarecer con palabras, ni ponderar con todos los encarecimientos los aplausos y alabanzas que dieron los circunstantes al donayre, representación y compuesto desembaraço con que la señora titulada refirió la fábula que avía prometido, y quisieran que hubiera durado todo el tiempo que faltava de la noche, porque según los tuvo entretenidos, ninguno otro saynete pudieran elegir de mejor gusto.⁷⁶⁹

Dos son los aspectos que han de abordarse con la sola lectura del título: el género o subgénero al que pertenece dicho romance, y el argumento que en él se desarrolla o que, más bien, se recrea. Como enseguida veremos, José Navarro se aviene a una práctica común de la época, según la cual, como se ha indicado ya, el mito es un pretexto, y no necesariamente ha de seguirse al pie de la letra una fuente concreta.

En primer lugar, respecto a la naturaleza del texto, la fábula mitológica, tan estudiada por Cossío, constituye uno de los cauces

⁷⁶⁹ Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, ed. cit., pp. 231 y 238.

principales por los que se canaliza ese tipo de materia en los siglos XVI y XVII: Boscán y su *Fábula de Leandro y Hero*, el *Orfeo* de Jáuregui o el mismo *Polifemo* gongorino pudieron servir al poeta como inspiración para la escritura de su poema. En palabras de Vicente Cristóbal, puesto que “abarca unidades narrativas amplias, con planteamiento, nudo y desenlace”, podría decirse que “devuelve su estatuto de epilios autónomos a los distintos relatos encadenados que formaban, asociados, el gran conjunto metamórfico de Ovidio”, que, no obstante, en este caso, no puede considerarse la fuente principal del relato, como enseguida matizaremos.⁷⁷⁰

Ha de precisarse que, por su frecuencia, la crítica le ha otorgado a la fábula mitológica de carácter jocoso cierta autonomía genérica, y no son pocos los autores que, fijándose en modelos como el de Luis de Góngora, entienden que las parodias mitológicas alcanzan independencia del tratamiento burlesco.⁷⁷¹ Aunque enseguida analizaremos los ingredientes humorísticos del poema que nos ocupa, al hilo de tales consideraciones cabe recordarse alguna idea semejante que señala José María de Cossío, para quien la fábula mitológico-burlesca es propia del culteranismo, en una aproximación a este tipo de composiciones dentro de la producción de Alberto Díez y Foncalda:

no es el desdén por los temas mitológicos lo que hace que se les trate de manera jocosa o burlesca, sino que puede emplearse esta forma siendo compatible con el empaque y grave consideración de estas

⁷⁷⁰ Vicente Cristóbal, art. cit., p. 38.

⁷⁷¹ Luis de Góngora, *Poesía selecta*, Antonio Pérez Lasheras y José María Micó (eds.), ed. cit., pp. 46-47.

fábulas como susceptibles de rendir aún frutos poéticos considerables.⁷⁷²

La segunda parte del título refiere el mito que inspira el poema: el juicio de Paris, tantas veces tomado como referente literario en la literatura española, desde el *Libro de Alexandre* y el *Libro de buen amor*, hasta Ignacio de Luzán, pasando por el *Cancionero de romances* de 1550, Góngora o Quevedo.⁷⁷³ Se trata del famoso enfrentamiento que desencadena la guerra de Troya, y que se recuerda de pasada en la *Iliada* al mencionar la estirpe de Príamo, rey de la famosa ciudad y padre de Paris, también llamado Alejandro, como señala José Navarro en su fábula (v. 28). Precisamente con ese nombre, *Alejandro*, se titulaban sendas tragedias de Sófocles y Eurípides, hoy perdidas, que se basan en la elección que hiciera Paris. De él cuenta Homero “que había humillado a las diosas cuando llegaron a su aprisco / y él se pronunció por la que le concedió la dolorosa lascivia”.⁷⁷⁴

El episodio origina uno de los *Diálogos de los dioses* de Luciano, que prácticamente concluye con el famoso premio: “en tu mano está adquirirlo todo, amor, belleza, boda, a cambio de esta simple manzana”.⁷⁷⁵ Con otras palabras recogen el mismo mito abreviadamente algunos tratadistas españoles de la época como Juan Pérez de Moya, que en su *Philosophía secreta* aúna tanto el testimonio de Boccaccio como el

⁷⁷² José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, op. cit., p. 711.

⁷⁷³ Raymond R. MacCurdy realizó un recorrido por diferentes versiones burlescas de la fábula en su artículo “Parodies of the Judgment of Paris in Spanish Poetry and Drama of the Golden Age”, *Philological Quarterly*, LI (1972), pp. 136-144.

⁷⁷⁴ Homero, *Iliada*, Emilio Crespo Güemes (ed y trad.), Madrid, Gredos, 2000, canto XXIV, vv. 29-30 (p. 483). Véase además la obra dirigida por René Martin, *Mitología griega y romana [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa, 2006, p. 307, s. v. *Paris*.

⁷⁷⁵ Luciano, *Diálogos de los dioses*, en *Obras*, José Alsina (trad.), Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1962, 20, p. 65.

de Natale Conti. Unos y otros recuerdan que los progenitores del célebre juez, Hécuba y Príamo, fueron alertados en sueños de la amenaza que para su propio reino significaría aquel hijo, nonato todavía, del que quiso deshacerse el rey. La madre, apenada por ello, es la primera figura que versifica José Navarro en su fábula, refiriendo las lágrimas que debió de derramar a causa de los pronósticos (vv. 1-8), y así fue ella la que “mandó criar” a su hijo “donde vivía ignorado” (vv. 13-14).⁷⁷⁶

Durante las bodas de Tetis y Peleo se origina el reto de escoger a la más bella de las diosas entre Palas, Juno y Venus, versiones latinas de Atenea, Hera y Afrodita. Fue la Discordia, que no había sido invitada al banquete, quien arrojó una manzana de oro en la que, en palabras de Boccaccio, “estaba escrito que se entregara a la más digna”.⁷⁷⁷ En la fábula de José Navarro es la propia Juno la encargada de relatarle al joven de qué manera apareció el codiciado fruto, cual estrella fugaz caída del cielo, fijada en el imaginario colectivo como la *manzana de la discordia*:

Cuando esta rubia manzana,
cuando este lucido astro,
bella exhalación dorada,
llegó a mis faldas rodando,
que se dé a la más hermosa
en unas letras de cambio
escrito venía, letras
que todas las acetamos. (vv. 101-108)

⁷⁷⁶ Juan Pérez de Moya, *op. cit.*, libro 4, cap. XLII, pp. 531-532; Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, libro 6, cap. XXII, pp. 386-388 y, a cargo de las mismas editoras, Natale Conti, *Mitología, op. cit.*, libro 6, cap. 23, pp. 470 ss.

⁷⁷⁷ Giovanni, Boccaccio, *op. cit.*, libro 6, cap. XXII, p. 386.

Las tres se sometieron a un juicio, del que resultaría la merecedora del premio, para lo cual se eligió al mortal príncipe troyano, puesto que Zeus, según las palabras que le adjudicó Luciano, renunció a juzgarlas: “os amo a todas por igual y, si fuera posible, me gustaría veros vencedoras a las tres. Además es fuerza que, al otorgar el premio a una sola, me ganara el odio de las demás”.⁷⁷⁸

Tal y como recuerda Natale Conti, el joven recibe diferentes ofrecimientos por parte de las tres diosas: “Juno prometía el reino, Palas la sabiduría, Venus la mujer más hermosa, para obtener la victoria en aquel certamen”. El autor de las *Poesías varias* convierte tales promesas en un anuncio de Juno, que rebate y mejora los premios de sus acompañantes, no sin el aderezo de la ironía típica del poeta. Así, aunque “Palas te dará sus ciencias” (vv. 129 ss.), según dice la diosa, ella le ofrece la riqueza con la que poder comprar cuanto quiera:

Siempre sabe más el rico
y esto es fácil de probarlo,
porque el pobre, como ayuna,
nunca puede saber hartó.

Yo conozco muchos hombres
discretos y celebrados,
que viven en un rincón
porque no tienen un cuarto. (Vv. 37-44)⁷⁷⁹

Por su parte, Venus le dará “beldad [...] gallarda” (vv. 149 ss.), tal y como sentencia Juno, que menciona ya la vinculación troyana de tal

⁷⁷⁸ Luciano, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁷⁹ Natale Conti, *op. cit.*, libro 6, cap. 23, p. 475.

belleza y, finalmente, según podemos leer en los versos de José Navarro, Paris aceptó el soborno de esta última: “Quedose Venus con él, / el cohecho concertando, / y la hermosura de Elena / en parte le dio de pago” (vv. 229-232). Helena se convierte así, como señaló Claude Calame, en un mero “instrumento” de la victoria de Venus sobre sus rivales.⁷⁸⁰

Al igual que hiciera Luciano, José Navarro pone en boca de Paris unas últimas palabras en las que revalida su trato con la diosa, y solicita el mismo cumplimiento por su parte. En la obra del primero se lee un firme compromiso: “Pues bajo estas condiciones te entrego la manzana; acéptala bajo las mismas”. En la versión de las *Poesías varias*, sin embargo, se aprovecha para sugerir el adulterio de Venus y Marte, descubierto por el sol, además de los habituales juegos de palabras: “Toma la joya, y que no / la vendas, Venus, te encargo, / aunque en una cárcel veas / tal vez a Marte empeñado”.⁷⁸¹

Si bien Ovidio no desarrolla el episodio en las *Metamorfosis*, su “más grande obra”, según dijera Boccaccio, sí lo hace en las *Heroidas*, en las que también le da la palabra al propio juez, que cuenta cómo se le apareció Hermes-Mercurio, mensajero de los dioses, para transmitirle el encargo. En su canto a Paris, este describe el asombro y la atracción que sintió ante la presencia de las tres diosas. Nuestro poeta también se detiene en esta clase de impresiones: “Tienta los ojos, temiendo / que fuesen del sueño engaños, / y conoció la verdad / luego que se vio tentado” (vv. 53-56).⁷⁸² Porque, como escribe Boccaccio, las tres diosas

⁷⁸⁰ Claude Calame, *Poétique des mythes des la Grèce Antique*, Paris, Hachette, 2000, p. 146.

⁷⁸¹ Luciano, *op. cit.*, p. 65 y Ovidio, *Metamorfosis*, ed. cit., libro IV, 170 ss, pp. 321-322.

⁷⁸² Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, libro 1, cap. II, p. 65; Ovidio, *Heroidas*, ed. cit., pp. 120 ss. También subraya ese dato Luciano, *op. cit.*, p. 60.

se aparecieron a Paris “bajo las opacas sombras de los bosques [...] carentes de ropa”, circunstancias de las que se mofa José Navarro, y que, según Raymond R. MacCurdy, añaden interés a las parodias de esta fábula, de temprana aparición en España.⁷⁸³

El poeta se decanta por ser fiel a las versiones que apuntan a Paris como peticionario de la desnudez de las diosas, según se desprende del *Diálogo* en cuestión firmado por Luciano, en el que Paris quiere verlas desnudas puesto que Hermes reivindica que puede hacer lo que le plazca para juzgarlas. De hecho, se insiste no sólo en su buen juicio, sino en su fama de conquistador: “es un hermoso mancebo, aficionado al amor y muy apropiado para dirimir tales lances. No emitirá un fallo desacertado”. Como el protagonista señala al principio de su intervención, son ellas las que han acudido “a que secretos divinos / penetre el discurso humano” (vv. 167-168). En ese sentido, no pierde ocasión de mentar la ligereza de la ropa de tan peculiar trío, que queda ridiculizado por sus vehementes deseos:

ello es fuerza desnudarse;
id poco a poco dejando
al un lado los vestidos
y el decoro al otro lado.

Pues son delgadas las ropas,
no es mucho que en este caso
os la quite la codicia,
si sabe romper un saco. (vv. 169-176)⁷⁸⁴

⁷⁸³ Raymond R. MacCurdy, art. cit., pp. 135-136; Giovanni Boccaccio, *op. cit.*, libro 6, cap. XX, p. 386.

⁷⁸⁴ Luciano, *op. cit.*, pp. 57 y 61, respectivamente.

Pese a los ademanes ridiculizantes que pueblan el libro, ha de matizarse que, en lo que respecta a este poema, los tintes burlescos son vertidos en su justa medida. Esto es así según las características preponderantes en las fábulas mitológicas burlescas de la época, tal y como las entiende José María de Cossío, quien hace hincapié en el descenso de estos temas al plano realista. Por ese motivo, “nuestros poetas jocosos, si no caricaturizaban a los dioses, les hacían profundamente cómicos sin más que hacerles obrar como hombres en los casos inverosímiles de sus historias [...] sin necesidad de recargar la nota caricatural”.⁷⁸⁵ Así se entiende la insistencia de José Navarro en la desnudez de las deidades, y en la agradable sensación que produce en Paris, en cuya boca se ponen expresiones de lo más corriente, carnal y humano, pese a la naturaleza de las “mujeres” admiradas. Refranes, modismos y frases hechas, tan del gusto del poeta, encajan a la perfección con tales tendencias:

Corred la cortina, y vean
mis ojos vuestros milagros
sin que aun el último velo
pueda servir de embarazo.

Con el debido respeto,
os condena el primer fallo
a que os quedéis en pelota
por si faltas puedo hallaros. (vv. 185-192)

Como Lope de Vega en su soneto “Lo que hiciera Paris si viera a Juana”, se recurre a la expresión adverbial “en pelota” que, según recoge el *Diccionario de Autoridades*, es la forma que equivale a “totalmente

⁷⁸⁵ José María de Cossío, *Fábulas mitológicas en España, op. cit.*, p. 680.

desnudo”, a pesar de que la mayoría de los hablantes prefiera decir hoy “en pelotas”. Tal confusión motivó uno de los afilados artículos de Fernando Lázaro Carreter contra los vicios periodísticos. En cuanto al poema del Fénix de los ingenios, la desnudez y la blancura de las diosas es motivo festivo, al igual que en la fábula de José Navarro (vv. 193-196): “Como si fuera cándida escultura / en lustroso marfil de Bonarrota, / a Paris pide Venus en pelota / la debida manzana a su hermosura”.⁷⁸⁶ Lo mismo hace Quevedo en su poema titulado “Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos, y aventajándola a todos”, entre los que la compara, precisamente, con Venus, referida como “buscona de Chipre”: “Paris el catarribera / que en Ida juzgó a las diosas / y dio a Venus la manzana / viendo a Palas en pelota”.⁷⁸⁷

Con la socarronería que le caracteriza, el autor de las *Poesías varias* se parodia su visión con insistencia: “Poco hermoso y mucho bello / está Palas enseñando” (vv. 213-214). A través del desnudo se pone el acento en la finitud de la perfección divina, enseñanza fundamental del Juicio de Paris, según Ficino y Giordano Bruno. En palabras de Edgar Wind, “puesto que las tres [diosas] eran perfectas, ninguna podía quedar totalmente privada de cualquiera de esos atributos; pero su perfección era finita porque en cada diosa uno de los atributos que todas tenían en común prevalecía sobre los otros dos”. Porque, no lo olvidemos, como insiste el autor, se trata de “un mortal que sólo ve la belleza y no los demás poderes”. Pese a la conjunción de virtudes que se les atribuye a las

⁷⁸⁶ Fernando Lázaro Carreter, “En pelotas”, en *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 67-69; Rosa Romojaro, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁸⁷ Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. II, 682, vv. 277-280, p. 227.

divinidades en la tradición literaria, el enfoque burlesco subvierte todos esos principios, aunque los tiene muy presentes.⁷⁸⁸

Previamente, en el “Romance a Julia herida en una mano”, José Navarro había mencionado el episodio como pretexto para aludir a la atracción que sentía él por dicha dama, y se fija también en la peculiaridad del desnudo, como denotan sus palabras, utilizando otro eufemismo: “enseñar los cuartos”. La apelación de los personajes se producen mediante conocidos sobrenombres de los dioses, “La diosa de Chipre”, es decir, Venus o Afrodita, y “el robador troyano”, o sea Paris, que se llevó consigo a Helena:

Así la diosa de Chipre,
que del robador troyano
supo comprar la manzana
con sólo enseñar sus cuartos,
herida tiñó de nácar
la rosa [...] (XI, v. 93)⁷⁸⁹

El tratamiento parcialmente humorístico del mito responde a la equiparación del plano mitológico con el humano y, por otra parte, refleja la búsqueda un nuevo género que emprendió Luis de Góngora. Su “Fábula de Píramo y Tisbe”, la más importante del autor según José M.^a de Cossío, bien pudo servir como ejemplo para otros poetas que quisieran, como el cordobés, elevar lo burlesco a una categoría superior, fundiendo la materia culta y la popular en un molde tan extendido como

⁷⁸⁸ Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Javier Fernández de Castro y Julio Bayón (trad.), Barcelona, Barral Editores, 1972, pp. 198 y 279.

⁷⁸⁹ Pese a la alusión más extendida de la diosa de Chipre como Afrodita, hay que recordar que, según señala, por ejemplo, Cicerón, se le atribuía su propia divinidad al lugar. De Chipre y Siria se dice que nació una de las Venus (cf. *Sobre la naturaleza de los dioses*, ed. cit., libro III, 23, p. 329).

el del romance, según ha tratado de demostrar Antonio Pérez Lasheras. Aparte las aspiraciones subversivas del autor del *Polifemo*, no le faltan a José Navarro modelos a su alrededor que, como las fábulas de Alberto Díez y Foncalda, pretendan esa fusión.⁷⁹⁰

Precisamente este último ha suscitado el interés de algunas aproximaciones recientes como la de M.^a Cruz García Fuentes, que concluye que “la originalidad de este poeta reside en la *dispositio* y la *elocutio* del mito, especialmente, en los parlamentos que se intercambian los protagonistas y las *amplificationes* que dedica a la *descriptio puellae* y al *raptum amoris*”.⁷⁹¹ Lo cierto es que el tratamiento “dialógico” del relato, que asimila rasgos afines a la dramatización, no es una peculiaridad de uno solo de los poetas del entorno de José Navarro. Este rasgo aparece en la escritura mitológica de otros autores como Anastasio Pantaleón de Ribera, que también recurre a la intervención directa de los personajes, de los que se aportan sus propias palabras en estilo directo.⁷⁹² Y, por otra parte, si seguimos a Cossío cuando dice que Jacinto Polo de Medina fija la fórmula original de este nuevo género, basta con echar un vistazo a su *Fábula de Pan y Siringa* o a la *de Apolo y Dafne* para apreciar la importancia que se concede al diálogo.⁷⁹³

En la “Fábula del juicio de Paris” contenida en las *Poesías varias* es Juno la que toma, en primer lugar, la palabra, dando respuesta a Paris,

⁷⁹⁰ Cf. Antonio Pérez Lasheras, *Ni amor ni constante (Góngora en su Fábula de Píramo y Tisbe)*, op. cit. y José M.^a de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, op. cit.

⁷⁹¹ M.^a Cruz García Fuentes, “Tratamiento burlesco de la mitología en la *Fábula de Asteria y Júpiter* y en la *Fábula de Cenea y Neptuno*, de A. Díez y Foncalda”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 31, vol. 1 (2011), p. 183.

⁷⁹² Jesús Ponce Cárdenas considera esta técnica dialógica como “quizá el detalle más importante que permite individuar ese enfoque personal del mito”, que le atribuye en sus ediciones a Anastasio Pantaleón de Rivera (*Obra selecta*, ed. cit., p. 23).

⁷⁹³ Jacinto Polo de Medina, *Poesía. Hospital de incurables*, Francisco J. Díez de Revenga (ed.), Madrid, Cátedra, 1987, pp. 211-244.

que pregunta acerca de la identidad de las tres figuras femeninas que se presentan ante sus ojos. Su parlamento incluye abundantes chistes, basados en la iconografía de la diosa, como en este caso, donde se alude al pavo real, símbolo de Juno, cuando anuncia que las tres deidades se han presentado “disfrazaditas”, “y sin coche, porque tengo / dos pavones enclavados” (vv. 95-96). Determinadas versiones, como la que en la tragedia de *Andrómaca* canta el coro en un momento determinado, mencionan la conducción por parte de Hermes (“el hijo de Maya y Zeus”) de un carro de tres caballos, o al frente de los tres carros de las diosas, según diferentes interpretaciones.⁷⁹⁴

Algún otro ingrediente humorístico se basa en la fraseología, como al añadir la actitud con la que aparecen, “haciendo / el ojuelo castellano” (vv. 97-98), que responde a la suma del aviso o advertencia mediante señas, significado fraseológico de “hacer ojo”, junto con la asociación de los castellanos al disimulo. José Navarro hace burla, además, de la actitud de las tres féminas, atribuyéndoles una vida libertina: “Las tres que ves esta tarde / irnos al río trazamos, / que estarse siempre en el cielo, / eso es bueno para un santo” (81-84).⁷⁹⁵ Es sólo una de las degradaciones divinas, ya que los diferentes periodos sintácticos dan cuenta de la genealogía de la diosa que habla y su entorno. Casada con Zeus, “marido más que hermano”, puesto que ambos eran hijos de Crono y Rea, tuvieron después su propia descendencia de, al menos, tres hijos “indubitados”, según los califica Antonio Ruiz de Elvira.⁷⁹⁶

⁷⁹⁴ Eurípides, *Andrómaca*, 275, en *Tragedias*, Alberto Medina González y Juan Antonio López Férrez (eds. y trads.), Madrid, Gredos, 1983, vol. I, p. 401.

⁷⁹⁵ Julio Cejador y Frauca, *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro (Fraseología o estilística castellana)*, Abraham Madroñal y Delfín Carbonell (eds.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008, s. v. *Castilla* y ojo, pp. 142 y 453[Cejador].

⁷⁹⁶ Antonio Ruiz de Elvira, op. cit., pp. 45 y 86.

Homero y Virgilio, tal y como refiere Alonso Fernández de Madrigal en la “Cuestión de Juno”, también dan cuenta de sus lazos de sangre, un peculiar vínculo el de la doble relación, “de lo cual ella se loa”.⁷⁹⁷

Para precisar la personalidad de su hermano y esposo, Juno se fija curiosamente en un aspecto claramente polémico, como el de sus abundantes relaciones amorosas: “Él, cuantas ve, tantas quiere, / pero dellas no hace caso, / que en dando a una dama un perro, / la envía a espulgar un galgo” (vv. 69-72). Sus escarceos se achacan, no obstante, a la juventud, algo que llama la atención dada la naturaleza del dios: “Es verdad que algunas veces / lo he cogido en malos pasos, / mas no me espanto, que es mozo / y lo hacen los pocos años” (vv. 65-68). Por medio de un rodeo a la fraseología, apela a la expresión “dar perro” y “espulgar un galgo”, formas de “mandar a paseo”, según Cejador; pero, también, aparecen expresiones como “pagar / la pensión de los casados” (vv. 75-76).⁷⁹⁸

Las frases hechas, como denota el análisis de las *Poesías varias*, tienen un valor sobresaliente a la hora de redactar los poemas de carácter burlesco. Ni la naturaleza divina ni la humana queda exenta del diente mordaz del poeta, que traslada todo mensaje al ámbito de las expresiones populares. Así, por ejemplo, cuando el juez mortal pide a las diosas que se desnuden, razona del modo siguiente: “Pues son delgadas las ropas, / no es mucho que en este caso / os la quite la codicia, / si sabe romper un saco” (vv. 169-172). Volviendo al monólogo de Juno, el poeta introduce un guiño al origen mismo del mito, al tiempo que critica el excuso en el que la diosa describe los referidos detalles sobre su vida conyugal: “Y vamos a lo que importa, / aunque no parece malo / el andarse por las

⁷⁹⁷ Alonso Fernández de Madrigal, *Sobre los dioses de los gentiles*, ed. cit., p. 139.

⁷⁹⁸ Cejador, s. v. *galgo*, p. 277.

ramas / quien va manzanas buscando” (vv. 77-80). Pero se trata de un apunte claramente irónico, porque, acto seguido, José Navarro, que apela al mensajero de los dioses en otros poemas, hace que la protagonista se explaye en el retrato de Mercurio, “muy amigo / de llevar siempre recados”, “principal por su sangre / y alcahuete por su amo” (vv. 89-92).⁷⁹⁹

Como puede verse, el factor descriptivo es muy relevante en este tipo de poemas, y se deja notar en la “Fábula del juicio de Paris” en el parlamento de Juno, sobre todo, pero también en lo que respecta a la situación inicial del protagonista. Se describe detalladamente un escenario plenamente bucólico, con la posición pastoril del personaje que moja sus pies a la orilla del río. El humilde modo de vida que parece llevar Alejandro provocó que hasta Héctor, su propio hermano, estuviera a punto de matarle, según la mitografía, “movido con ira por ser vencido” en sus ejercicios de fuerzas, y “tiniéndolo por pastor”.⁸⁰⁰

Todavía turbado, es él quien habla tras el monólogo de la diosa, desinhibiéndose con mayor premura de lo que parece anunciar el poema: “Calló Juno y el mozuelo, / con ser un poco bellaco, / en tartamudas palabras / así les dijo turbado” (vv. 161-164). El parlamento del protagonista contiene una curiosa prosopografía de la divinidad por parte de Paris, que, frente a las descripciones canónicas de la mujer que José Navarro desarrolla en su poesía seria, contraviene las normas clásicas. En este caso se centra en los pies y las piernas de la diosa; lo hace, además, de abajo a arriba y, por si fuera poco, subraya sus defectos. En ese sentido valen aquí unas palabras que Francisco J. Díez de Revenga dedicara a las descripciones incluidas en las fábulas mitológicas

⁷⁹⁹ *Vid. supra.*

⁸⁰⁰ Juan Pérez de Moya, *op. cit.*, libro 4, cap. XLII, p. 531.

burlescas de Polo de Medina: “Prefiere mejor la imagen espontánea, la comparación vulgar, que, como insólita en un contexto mítico, provoca la situación divertida, aunque no siempre prescinde de tópicos desgastados”.⁸⁰¹

Para mayor escarnio, es otra imagen del ámbito mitológico la que sirve para ilustrar tan “pedestre” visión: “¿qué pies son esos? / Sin duda alguna que cuando / a Ío en vaca volvisteis, / os quedasteis con los callos” (vv. 197-200), basando su crítica en la metamorfosis de la ninfa en vaca. Tras el extrañamiento, que se expresa por medio de varias interrogaciones, la *amplificatio* de la injuria se apoya en diminutivos que favorecen la risa, además de otorgar al calzado, nuevamente por medio de la dilogía, dos rasgos al mismo tiempo: “Larguillos son un poquito, / y de que encubran me espanto / unos pies con tantas faltas, / siendo justos, los zapatos” (vv. 201-204). La misma figura retórica, predilecta del autor, aparece cuando Paris prosigue retratando las piernas, que enseñan “poco hermoso y mucho bello”, una disemia que sólo es posible por la falta de fijación de las grafías *b* y *v* en el español de la época (v. 213).⁸⁰²

Otra de las características que se han detectado en las fábulas mitológicas, independientemente de sus ingredientes burlescos, es la alusión de personajes y espacios reales o, cuando menos, simbólicos. Lidia Gutiérrez Arranz, al estudiar los poemas mitológicos del conde de Villamediana, señala lo siguiente:

El desarrollo de cada uno de ellos se realiza a partir de la elaboración de dos elementos. Primero, la presentación de una ambientación connotadora, llena de referencias espaciales simbólicas, que ofrece, a su vez, dos valores, la

⁸⁰¹ Véase la introducción a la edición citada de la *Poesía* de Jacinto Polo de Medina, p. 60.

⁸⁰² Ovidio, *Metamorfosis*, ed. cit., libro I, 584 ss., 628 y ss, 222 ss., respectivamente

evocación de otros mitos, en clara *amplificatio* del mito central, y la presentación de características de la fábula principal. Segundo, el uso de la comparación del personaje principal o de los personajes secundarios con otros, bien sea en series afirmativas, como en series de comparaciones negativas.⁸⁰³

En ese sentido, se habla del territorio donde se cría Paris, el monte de Ida, según Ovidio, o Mesaulo, a juicio de Boccaccio.⁸⁰⁴ En cualquier caso, se trata de un lugar “donde vivía ignorado, / oculto ya en el Retiro, / y ya en la casa del Campo”, en palabras de José Navarro (vv. 14-16), remitiendo precisamente al escondido refugio que buscó para él su madre, pero también a los conocidos rincones madrileños. Se han mantenido en la edición las mayúsculas correspondientes para favorecer la clara asociación con los parajes de la ciudad de Madrid, que, a su vez, se acompañan de la posible comparación del juez mitológico con algún mandatario correspondiente de la convulsa época que le tocó vivir a José Navarro: “Alcalde y legislador, / los pastores veneraron / por garnacha su pellico / y por vara su callado” (v. 17-20). Paris aparece retratado como un personaje que imparte justicia: “Él con sus manos lavadas / se ponía de ordinario / en los pleitos de los otros; / ¡oh, buen juez, limpio de manos!” (vv. 21-24). El empleo puntual de algún que otro término jurídico recuerda al interés hacia ese tipo de conceptos por parte de Góngora, en cuya obra, y muy especialmente en la *Fábula de Píramo y Tisbe*, se manifestó la “tan mala consideración” en que tenía a los jueces de su tiempo.⁸⁰⁵

⁸⁰³ Lidia Gutiérrez Arranz, *op. cit.*, 2001, p. 146.

⁸⁰⁴ Natale Conti, *op. cit.*, libro 6, cap. 23, p. 471; Boccaccio, *op. cit.*, libro 6, cap. XXII, p. 386.

⁸⁰⁵ Antonio Pérez Lasheras, *Ni amor ni constante*, *op. cit.*, p. 129.

Otro escenario madrileño que aparece en el poema es el de la Puerta del Sol, uno de los mentideros más concurridos de la época. Aprovechando la referencia de la denominación al ámbito celeste o divino, se ubica a Mercurio, así como a Juno, Venus y Palas en tan representativo escenario: “Para merendar, Mercurio / unos pasteles de a cuarto / de la Puerta del Sol trujo, / que se hacen allí extremados” (vv. 85-88). Sobre los “pasteles de a cuarto”, ya en *La vida del Buscón* se convierten repetidamente en un símbolo de la pobreza y la delincuencia, puesto que se trata de unas empanadas de hojaldre rellenas de carne. Su bajo precio despertaba el recelo del pueblo, que dudaba del origen de los ingredientes, alcanzado extremos tan ignominiosos como los del texto de Quevedo.⁸⁰⁶ Aparte de hacerlos proceder de un punto de reunión de la picaresca del siglo XVII y una zona emblemática del ocio madrileño, citada, por ejemplo, en poemas de Quevedo, se recuerda la fama de sus hornos y panaderías, como hace también Salas Barbadillo.⁸⁰⁷

⁸⁰⁶ Los *pasteles de a cuarto* aparecen en *El Buscón*, ed. cit., libro I, cap. 7, p. 57, n. 18 y libro II, cap. 4, p. 90, n. 37.

⁸⁰⁷ Enrique García Santo-Tomás, *Modernidad bajo sospecha : Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 2008, p. 110.

Conclusiones

Pese a que la mitología parece una de las claves de la poesía aragonesa del Barroco, José Navarro no fue un gran mitógrafo, como demuestran las limitaciones del inventario de este tipo de personajes a los que recurre a lo largo de sus *Poesías varias*. Precisamente esa escasez al cultivar el tema mítico de manera autónoma no nos permite contrastar con otros poemas del autor su tratamiento con visos burlescos en la fábula mitológica que hemos estudiado. En su poesía es posible encontrar, sin embargo, abundantes figuras estilísticas que responden ya no tanto a la *inventio* cuanto a la *elocutio*: en las comparaciones, las perífrasis, símiles, metáforas o alegorías, el poeta echa mano muchas veces de la mitología como fuente de inspiración, perfectamente extendido entre los lectores de la época, para campos tan diversos como el de la religión, el amor o la metaliteratura. Las alusiones mitológicas se hacen patentes en las *Poesías varias* según los procedimientos habituales, a saber: o bien por medio de la comparación directa, o bien a través de una locución fácilmente identificable, una nominación sustitutiva. En general, su aparición manifiesta la conciencia erudita del autor, que no puede escapar, por otra parte, a la influencia que sobre él ha ejercido ese repositorio ancestral de significados.

Una de las figuras mitológicas predilectas de José Navarro es la del Fénix, que aparece en innumerables ocasiones a lo largo de las *Poesías varias*, con una clara preferencia de su mención directa, frente a escasas perífrasis que, por otro lado, son transparentes. Se emplea en el ámbito de lo religioso, pero también a la hora de condensar el sentimiento del amor. Otros personajes mitológicos para ello son el de

Cupido o el de Venus, y algunos episodios tan recordados como el de Apolo y Dafne, que encarna el desdén, pero también triunfo laureado. Estos mitos cumplen con la iconografía más extendida, sin excepciones aparentes, según puede verse en otros casos como la denominación de las fuerzas de la naturaleza (los vientos, el sol o el amanecer), sentimientos, valores humanos (como la fiereza en la guerra, émula de Marte) o comportamientos (como el de Clicie).

Todos estos valores, sin embargo, dan en ocasiones claras muestras de una actualización simbólica, que responde a la ruptura contextual, como se desprende del análisis de la “Fábula del juicio de Paris”. Además de su papel comparativo, que sirve para aclarar la compleja acumulación de significados propia de la literatura de la época, su valor ejemplar aparece ocasionalmente, sobre todo en alusiones a uno de sus hipotéticos protectores, al que había de rendir pleitesía. El respeto mostrado hacia la figura de Lemos, al que se dedican algunos versos laudatorios, tiene como consecuencia el incremento de las metáforas de tipo mitológico, de la mano de un lenguaje más suntuoso, como puede apreciarse con claridad, por ejemplo, en las octavas “Al excelentísimo señor conde de Lemos, en la ocasión de nombrarle su majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón” (LIII).

Broche de oro de la colección, la fábula es uno de los poemas donde más claramente gongorino se muestra José Navarro, y no sólo en el contenido y la manera de transmitirlo, son también en la lengua, plagada de hipérbatos, con una sintaxis donde la *amplificatio* domina por sobre todos los recursos posibles. No deja por ello de abusar de su tan gustada dilogía, aprovechando cualquier contexto para introducir una interpretación jocosa que reduzca la categoría de mito al humor más

plenamente humano. Son habituales, como en el resto de su obra, los juegos con la fraseología y el empleo de interrogaciones retóricas, que enfatizan la expresividad y aderezan una estructura ya de por sí teatral. Como otros textos similares de la época, el diálogo conforma una parte imprescindible de la fábula, que aligera el contenido y facilitaría, seguramente, la transmisión del mensaje al público. Poner en boca de los personajes, del príncipe Paris, primero, o de la diosa Juno, después, las bromas que brotan del ingenio y la agudeza verbal de José Navarro, no hace sino favorecer el trasfondo burlesco, del que no se escapan, como hemos demostrado, materias tan elevadas como la religión o la mitología.

La desmitificación de las divinidades clásicas es una nota corriente en este tipo de poesía. El poeta no cumple con el rito casi obligado de citar la autoridad máxima, si bien parece seguir de cerca las fuentes a la hora de parodiar el episodio mitológico en el que centra su fábula. Tan dada a este tipo de burlas jocosas, la escritura del momento ridiculiza los ingredientes principales de las invenciones literarias más consolidadas en nuestra cultura, y el habitual enfoque jocoserio de la pluma de José Navarro no deja escapar la ocasión que le brinda la materia grecolatina, llegando a combinar la nomenclatura mitológica de ambas tradiciones, como se ha visto en el caso de los vientos. Una vez más, José Navarro muestra que está verdaderamente impregnado de la poesía inmediatamente anterior a él, puesto que recurre a tópicos y expresiones fijadas que, por regla general, se pueden rastrear en sus autores predilectos. La presencia de Góngora, en ese sentido, es discreta, pero es, al mismo tiempo, ineludible, sobre todo cuando los versos tienen un carácter laudatorio, y el concepto de lo heroico se traslada al plano de lo humano. Sus compañeros académicos o los nobles a los que rinde

pleitesía se convierten en objeto de la comparación mitológica, con la misma frecuencia con la que lo hace la mujer que lo desvela. Puede corroborarse la escasez de variedad que en este caso amortigua el impacto de la mitología en su obra, puesto que los personajes y sus hazañas constituyen un inventario más bien reducido, cuyos diferentes valores sirven con su versatilidad a la escritura poética.

En el caso de las apariciones en poemas de diverso asunto, es evidente el enriquecimiento de la materia y la densidad que aportan las alusiones mitológicas. Por el contrario, en la “Fábula del juicio de Paris”, la acción se reduce a la mínima esencia, cumpliendo uno de los tópicos de este tipo de poemas. Se produce a la par la descripción de los personajes que desempeñan un papel en los antecedentes del mito en cuestión y, en este caso, para salvar la trivialidad, son más bien la fraseología y la dilogía las que enriquecen los planos textuales, añadiendo diferentes lecturas. En la mayor parte de los casos, las metáforas se presentan en series, configurando así alegorías que funcionan paralelamente a las de los grandes autores o, lo que es lo mismo, inagotables esquemas productivos que, como se viene reiterando, se tornan en cierta medida repetitivos en el caso de la obra de José Navarro.

Es en el interior de la metáfora, en el engranaje mismo por el que se alude a los mitos, donde radica la esencia provechosa de la materia, puesto que sólo en contadas ocasiones se trasciende la función deleitable. Mientras que los santos cristianos, émulo de los dioses clásicos, albergan las lecciones que la mitología pueda ofrecer al público, no ocurre lo mismo con la fábula. Todos los valores que habitualmente se le conceden a la figura de Paris, por ejemplo, con su aplicación moral,

incluidas las reflexiones de la mitografía de la época, quedan relegados a un plano imperceptible. La principal labor del poeta es, por el contrario, el descenso de la materia mitológica a la esfera terrenal, y el ideal del concepto que condensan los personajes y acciones que allí se describen se ponen al servicio del tono jovial que predomina en las *Poesías varias*. Sin embargo, siguiendo los preceptos gongorinos, tales menesteres no significan un descenso, sino que, al contrario, consagran la materia y elevan al Parnaso a aquellos que por sus palabras o por sus actos se muestran aspirantes a tal privilegio. Con sus versos, ahora rescatados, José Navarro acerca y compara a algunos con las divinidades más extendidas y, por ello, sus nombres resuenan con el eco de los clarines de la Fama.

4.6. Poemas de ocasión y circunstancia especial

La llamada *poesía de circunstancias* constituye otra clasificación temática de difícil acotación donde las haya. Cabría precisarse que todo el volumen que conforma las *Poesías varias* es, en realidad, una compilación de ese tipo de escritura surgida a partir de una propuesta concreta, emulada casi prosaicamente en el título de muchos de los poemas. Buena parte de ellos, de un tono considerado menor, se acogen a las prácticas de la época tratando de versificar asuntos como “A un hombre, que a las primeras visitas le pidió unas camisas a una dama” (LXXXIV), propuestos por los académicos de turno. El fin último de dichos textos es, en sí mismo, el ejercicio de la propia lengua poética, con un trasfondo lúdico que parece no abandonarse. Según precisara Aurora Egido en uno de sus trabajos en torno a la poesía de justas y academias, “en general parecían reuniones más destinadas al pasatiempo que a la creación seria”. Previamente, ella misma había apuntado que

Toda ocasión era buena para procurar encuentros. El humanismo se apoyaba en una impostación dialógica, exaltaba la amistad, la confianza, la reunión entre espíritus con idénticos propósitos y fines: los de la exaltación de la palabra, razón fundamental de la dignidad humana.⁸⁰⁸

En estas páginas nos ocuparemos de los versos ocasionales que, efectivamente, como indica su nombre, se escriben por o para un momento determinado, y remiten a un acontecimiento histórico de trascendencia variable, por medio del cual pueden datarse hoy en día

⁸⁰⁸ Aurora Egido, “Poesía de Justas y academias”, en *Fronteras de la poesía en el barroco*, pp. 134 y 114, respectivamente.

algunos de los textos del libro. En cierto modo, estaríamos hablando no tanto de *poesía de circunstancias*, sino, más bien, de *circunstancia*, pese a lo estricto que el primer término le parecía ya a José Manuel Blecua al estudiar los versos de Lupercio Leonardo de Argensola: elogios al frente de libros, alabanzas personales y todo tipo de panegíricos.⁸⁰⁹

Siguiendo tal división, y por las razones que enseguida van a tratar de explicarse, serán objeto de estudio en este capítulo las quintillas “A nuestra señora de los Remedios, en la octava que el Consejo de Aragón le dedicó en hacimiento de gracias por la Restauración de Barcelona” (L) y las octavas “Al excelentísimo señor conde de Lemos, en la ocasión de nombrarle su majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón” (LIII). Asimismo, se tratará de los sonetos “Al padre fray Tomás Francés de Urrutigoyti, en la Cuaresma que predicó en el Hospital de Zaragoza” (LVII), “En la publicación de las *Rimas varias* del marqués de San Felices” (LVIII), y aquel otro “A un soldado español que subiendo por una muralla se abrazó de un francés, y cayendo despeñados se dieron de puñaladas en el aire” (LIX). Por último, dada la trascendencia del personaje y el momento, tiene cabida en este capítulo también el romance “Anteponiendo la dicha de la Universidad de Zaragoza a las de otras universidades, por haber merecido en sus escuelas al excelentísimo señor cardenal D. Antonio de Aragón” (LXXV).

Son textos de diferente naturaleza, como se irá viendo, cuyo tema queda sujeto a esa ocasión especial que lo suscita, algunos con motivo de la celebración de un evento amenizado por poetas, de un encuentro de carácter poético, o bien, otro destinado, por ejemplo, a la introducción de

⁸⁰⁹ Así puede leerse en el estudio preliminar a su edición de las *Rimas de Lupercio y Bartolomé L. De Argensola*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1950, vol. I, p. CXII.

un libro. Todos ellos, sin embargo, tienen cabida dentro de una categoría propia que podría ser, siguiendo la nomenclatura graciana, la de poemas de *circunstancia especial*. En su *Agudeza y arte de ingenio*, Baltasar Gracián acuña ese sintagma que, en palabras de Mercedes Blanco, “tiene valor técnico en el tratado”, tal y como ya demostrara Aurora Egido. Marcando un recorrido por el libro, esta última rastreó el alcance de dicho concepto, íntimamente ligado a la *agudeza de acción*, que conforma la famosa tríada de agudezas, junto con la verbal y la conceptual, de las que nos ocupamos en el capítulo dedicado a la lengua poética: “Gracián creía que la historia, que trata de lo particular, podía convertirse en sujeto poético universal en ocasiones, y es ahí donde lo *especial* de las circunstancias tiene su asiento en la *Agudeza*”.⁸¹⁰

Hasta casi en una veintena de ocasiones menciona Baltasar Gracián la *circunstancia especial* a lo largo de la obra, sentando así las bases de toda una teoría que nos sirve para sustentar este capítulo. En él se reúne una serie de poemas cuya autonomía es probablemente más notoria que la de otros de la colección, puesto que mantienen un lazo externo con la realidad. En el Discurso XX, al tratar “De los encarecimientos conceptuosos”, el jesuita apunta las siguientes palabras: “Requíerese, pues, que alguna circunstancia especial dé motivo y ocasión al encarecimiento, para que no sea libremente dicho, sino con fundamento, que es darle alma al concebir”. La esencia, pues, la razón de ser del poema, responde a un impulso valioso por sí mismo y, como añade poco más abajo el propio Gracián, “cuanto la circunstancia es más especial y prodigiosa, da pie para el encarecimiento mayor”. El esfuerzo

⁸¹⁰ Mercedes Blanco, “El símbolo y su deconstrucción: circunstancia especial y sátira *ad personam*”, en *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, pp. 179-180; Aurora Egido, “La circunstancia especial en la *Agudeza*”, en *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, *op. cit.*, pp. 27-47 (la cita es de la p. 47).

del poeta y la resultante calidad de sus versos se supone directamente proporcional a la notabilidad del acontecimiento celebrado. “Si el realce venía de la cosa misma”, señaló Aurora Egido, “el ingenio debía encontrar la manera del dar el salto conceptual y lograr los términos elocutivos adecuados para que el resultado estuviese a la altura máxima de la circunstancia marcada por una *especial* condición”.⁸¹¹

La importancia que el belmontino otorga a este tipo de escritura se relaciona con una noción fundamental en su obra, considerada entre los pilares de la estética del Barroco, e incluso como “vieja tendencia española”: el *concepto*. Junto con los equívocos y las agudezas, este encuentra en nuestra lengua una adaptabilidad reseñada por el mismo Gracián, desde sus palabras “al lector” de la *Agudeza*, o por Juan de Valdés, que indicó en su *Diálogo de la lengua* que “la gracia y gentileza de la lengua castellana consiste en hablar por metáforas”. Y si la sociedad española del XVII parece inmersa en un ambiente en el que el gusto dominante está impregnado de “conceptismo”, hay quienes insisten, como Rodrigo Cacho o Mercedes Blanco, en que se trata sólo de una variante del gusto que impera en toda Europa.⁸¹²

La riqueza y artificiosidad del concepto, en el sentido más positivo del término, puede variar, precisamente, según ese mayor o menor encarecimiento poético del que hablaba Gracián, tanto mayor

⁸¹¹ Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 476; Aurora Egido, *ibídem*, p. 47.

⁸¹² Se trata de una de las tesis fundamentales que Rodrigo Cacho plantea en *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012; *vid.*, asimismo, Mercedes Blanco, *op. cit.*, pp. 18-19. Sobre la adaptabilidad del español para este tipo de recursos se pronuncia Rafael Lapesa en su *Historia de la lengua española, Historia de la lengua española*, Ramón Menéndez Pidal (pról.), Madrid, Gredos, 1981, §83, p. 321; Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, José Enrique Laplana (ed.), Barcelona, Crítica, 2010, p. 253; Andrée Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967, pp. 23 y 85.

cuanto más especial sea la circunstancia. Por otra parte, a lo largo del Discurso XIII, el jesuita define el artificio de las “desemejanzas”; entre ellas, “las conceptuosas, y que son rigurosamente conceptos, son las que se fundan en alguna circunstancia especial, tomando pie della el discurso para conceptear, y entonces, a más del artificio retórico, añaden el conceptuoso”.⁸¹³

En otras palabras, se diría que la eventualidad es la que dota al texto en cuestión de su importancia, y podríamos concluir que ha de concederse a estos poemas, sobre el resto del conjunto, el mismo énfasis que a la agudeza sentenciosa:

cualquier sentencia es concepto, porque esencialmente es acto del discurso una verdad sublime, recóndita y prudente, pero las que son propias desta arte de agudeza, son aquellas que se sacan de la ocasión y les da pie alguna circunstancia especial, de modo que no son sentencias generales, sino muy especiales, glosando alguna rara contingencia por ellas.⁸¹⁴

Para comprender la diferenciación con la que dábamos comienzo a estas páginas, es preciso remitir a varios poemas analizados más específicamente en otros capítulos. Nos referimos, por ejemplo, a los dedicados a la toma de velo, que podrían tener cabida dentro de este concepto de la “circunstancia especial”, y muy abundantes en la producción de otros poetas aragoneses contemporáneos como Baltasar

⁸¹³ Baltasar Gracián, *op. cit.*, Discurso XIII, pp. 413-414. Sobre el conceptismo como base de una época, Fernando Lázaro Carreter recordaba que “antes de que Góngora cree su estilo personal, y mientras este nace, una serie de poetas se llaman a sí mismos artífices de conceptos, y un verdadero conceptismo impregna gran parte de nuestras letras”, tal y como se lee en su artículo “Sobre la dificultad conceptista”, en *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1977, p. 14.

⁸¹⁴ Baltasar Gracián, *op. cit.*, Discurso XXIX, p. 565.

López de Gurrea, Vicente Sánchez o Alberto Díez y Foncalda. Su ineludible proximidad con la temática religiosa, así como su nutrición de las mismas imágenes y figuras a las que se recurre en el resto de poemas dedicados a los santos parecían refrendar su mayor adecuación a dicho ámbito.

La falta de mención de un momento específico es una de las razones principales por las que hemos descartado determinados poemas a la hora de afrontar un análisis desde esta perspectiva. Desconocemos también, por ejemplo, la motivación exacta o, precisamente, la *circunstancia concreta* que ha llevado a la escritura, que parece subyacer en otro caso semejante como es el de la letrilla “A santa Lucía, en ocasión de haber cobrado por su intercesión la vista a una niña” (XLIX), ya referida en el apartado de la poesía religiosa. Si bien podría tratarse de la celebración del concitado milagro, lo cierto es que los versos se centran pronto en la vida de la santa. Sin embargo, sí se atiende al desarrollo de las quintillas “A nuestra señora de los Remedios, en la octava que el Consejo de Aragón le dedicó en hacimiento de gracias por la Restauración de Barcelona” (L), que remite a 1652-1653, cuando Juan José de Austria protagoniza las capitulaciones de la ciudad condal, un momento sobre el que volveremos enseguida.

De naturaleza ocasional sería también la *Loa para la comedia de La fuerza del natural*, escrita por nuestro poeta para ser representada con motivo del cumpleaños de su señor, Juan Bautista Ludovisi. Los versos epidícticos recogidos al final de la pieza acumulan una serie de figuras coincidentes con los poemas laudatorios aquí analizados, como se verá en el capítulo dedicado a la escritura dramática. Puestos en boca del propio José Navarro, que interviene como personaje del diálogo teatral, dicho

monólogo responde igualmente a esa “obligación” patente en la mayoría de los poetas del siglo XVII, según la calificara Pablo Jauralde, de “preservar o elevar el estatuto de los sistemas de poder de la época”.⁸¹⁵

El tono humorístico de los versos que conforman la loa no están reñidos con su naturaleza laudatoria; más bien al contrario, el estilo jocoserio se convierte en un resorte frecuente de la poesía encomiástica de la segunda mitad del siglo XVII. Esa característica se percibe, por ejemplo, en los poemas descriptivos en torno al Corpus y las Carnestolendas, donde sendas referencias a la realeza y al conde de Lemos se insertan en la celebración de dos acontecimientos concretos, escritos en clave humorística. Como ha apuntado Alain Bègue al hilo de la escritura de José Pérez de Montoro, la ruptura del decoro estilístico se respalda en que “sólo contaba el placer y la risa del dedicatario y/o del auditorio, una risa que el poeta, que reviste en el caso de la poesía epidíctica la máscara del bufón, debe absolutamente producir para [...] contar con las dádivas de su superior jerárquico”. Con algunas excepciones puntuales, apenas si el humor tiene cabida, sin embargo, en los poemas que se van a analizar a continuación, pese al estilo burlesco que suele predominar en la escritura de José Navarro.⁸¹⁶

Más claro se ve, sin embargo, el apartamiento en este capítulo de la “Oración que hizo siendo presidente en la Academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII), que remite a un momento concreto, aunque se refiere a una realidad bien distinta, como se trata de describir en el capítulo de la poesía académica. No fueron pocos los poemas escritos en torno a la figura del noble, que firmaron

⁸¹⁵ Pablo Jauralde Pou, *Antología de la poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI-XVII)*, apéndice de Mercedes Sánchez, Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 43.

⁸¹⁶ Alain Bègue, “Los límites de la escritura epidíctica: la poesía jocoseria de José Pérez de Montoro”, art. cit., p. 164.

algunos bardos aragoneses por él reunidos, pero la “Oración” remite a un género propiamente académico, que merece una explicación bien distinta a la de las octavas “Al excelentísimo señor conde de Lemos, en la ocasión de nombrarle su majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón” (LIII). Aunque pudieran escribirse en el seno de la Academia, esos versos son motivados por tal evento, ocurrido un año antes de la publicación de las *Poesías varias*. Francisco Fernández de Castro Andrade, conde de Lemos, fue el LIX virrey de la isla, desde 1653 hasta 1657, mientras que lo había sido de Aragón desde 1649-1652.⁸¹⁷

En palabras de Inmaculada Osuna, “podemos encontrar poemas que remiten a acontecimientos concretos históricamente constatables – problema aparte es el criterio de contemporaneidad o no contemporaneidad de la composición con respecto al acontecimiento abordado– y poemas que, por el contrario, escogen motivos laudatorios más genéricos, sin una motivación cronológica precisa, o al menos sin una motivación cronológica precisada textual o paratextualmente”. Los casos que nos ocupan, salvo el soneto “A un soldado español que subiendo por una muralla se abrazó de un francés, y cayendo despeñados se dieron de puñaladas en el aire” (LIX), conmemoran algún acontecimiento de diversa índole, puntual y extraordinario, normalmente relacionado con algún tipo de colectividad ante la que se declama o con las que se comparte el poema. Su contenido remite a un momento preciso, a una circunstancia constatable que, como enseguida se verá en

⁸¹⁷ Emilio González, *El águila caída. Galicia en los reinados de Felipe IV y Carlos II*, Vigo, Galaxia, 1973, pp. 334-337; Juan Miguel Soler, *Nobleza española: grandeza inmemorial*, *op. cit.*, p. 270. Sobre las circunstancias del nombramiento, *vid. infra*.

cada uno de los textos, tuvo lugar en un momento reciente, con respecto a la publicación de las *Poesías varias*.⁸¹⁸

Parece evidente que los hechos de su contexto inmediatamente próximo son los preferidos por el poeta para inmortalizarlos en sus versos. Aunque en un sentido muy otro, Luis Cernuda, hablando de la escritura del mejicano José Moreno Villa, apuntó que “son las circunstancias las que despiertan la poesía en el alma del poeta”. El periodo barroco, según Aurora Egido, representa “un caso límite de proliferación circunstanciada o por oficio”. Es un momento en el que todo vate que se precie de serlo ha de recoger los sucesos trascendentes y el renombre de quienes toman parte en ellos, para celebrar así los éxitos y trasladarlos en cierto modo a su propia poesía. Tanto más frecuente es que este tipo de textos celebrativos se inserte dentro de un marco festivo mayor, como, por ejemplo, del ámbito religioso, según puede verse en las quintillas “A nuestra señora de los Remedios, en la octava que el Consejo de Aragón le dedicó en hacimiento de gracias por la Restauración de Barcelona” (L).⁸¹⁹

Los festejos de carácter religioso con motivo de la finalización de un determinado conflicto político o bélico eran una constante que puede rastrearse en la literatura de la época. La *Lira poética* de Vicente Sánchez, por ejemplo, contiene un romance con motivo de la paz de Aquisgrán, que tuvo lugar en 1668: “Habiéndose ajustado las paces entre las coronas de España y Francia, el Reino de Aragón consagra festivos cultos a Nuestra Señora de la Concepción en agradecimiento de la

⁸¹⁸ Inmaculada Osuna, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: La poética silva*, *op. cit.*, p. 164.

⁸¹⁹ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972, p. 136; Aurora Egido, “La hidra bocal. Sobre la palabra efímera en el Barroco”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, *op. cit.*, p. 50.

quietud de ambas monarquías”.⁸²⁰ No hace falta subrayar el parecido del marbete con el del poema de José Navarro, consagrado a Nuestra Señora de los Remedios (L). La institución que promueve el festejo estaba en este caso verdaderamente interesada en celebrar la Restauración de Barcelona, puesto que su actuación durante la guerra de Cataluña fue cuestionada y criticada con crudeza, según han constatado historiadores como Jon Arrieta.⁸²¹

Las quintillas “A nuestra señora de los Remedios” comienzan con un tópico de extraordinaria repercusión en la literatura española medieval, como es el de la *virgo bellatrix*, un papel que con mucha frecuencia pasa a ser desempeñado por María, la virgen por excelencia, más aún en el contexto de la Contrarreforma. Como señaló M.^a Carmen Marín Pina a propósito de su estudio de esta figura en los libros de caballerías, a los atributos de la *fortitudo* y la *sapientia*, en este tipo de amazonas se une aquel otro de la *pulchritudo*. Esta virtud se torna indispensable desde la perspectiva del catolicismo, más aún llegados a la exaltación del dogma de la Inmaculada Concepción, ya referido en el capítulo de la poesía religiosa. Hay que añadir el carácter cristiano exaltado por la realeza, que convierte a Felipe IV, según los versos de José Navarro, en “el monarca más cristiano” (v. 16). La Virgen es la que “acaudilla” las armas (v. 1), y, en este caso, la que guió los pasos de aquellos que intervinieron como parte del ejército que logró la Restauración de Barcelona, puesto que contaron con “su favor” (v. 8).⁸²²

⁸²⁰ Vicente Sánchez, ed. cit., vol. I, pp. 248-249.

⁸²¹ Jon Arrieta Alberdi, *El Consejo supremo de la Corona de Aragón (1494-1707)*, Jesús Lalinde Abadía (pról.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1994, pp. 500-501.

⁸²² M.^a Carmen Marín Pina, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45 (1989), p. 85.

Entre los que tomaron parte en los sucesos parecía encontrarse la familia Ludovisi, a quienes servía como secretario José Navarro. Este, en su *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, refiere dos días de batalla en el municipio catalán. Emulando la épica clásica, en boca del personaje de Gavalda se pone esta octava:

Dos veces el planeta, que corona
de luz la esfera, abrió y encerró el día,
y al tercero, la antigua Barcelona
con más bello esplendor le competía
armada de diamante, fiel Belona,
a disparar bajo su artillería;
los pájaros al alba hicieron salva,
y leal Barcelona al sol y al alba. (Vv. 215-222)⁸²³

Como recordó el historiador Perez Zagorin, “en octubre de 1652, un ejército español obligó a la Ciudad Condal a rendirse después de un asedio de un año. Felipe IV garantizó amnistía y declaró solemnemente respetar las libertades tradicionales de Cataluña”. Se trataba de la culminación de una larga serie de episodios simultáneos en otros lugares de Europa y que tomó forma en los años cuarenta en la Guerra de Secesión catalana. Cataluña reclamó su independencia de la monarquía española, materializada en el asesinato del virrey en 1640, el conde de Santa Coloma, y las revueltas campesinas se vieron enseguida respaldadas por la Diputación, una institución fundamental en relación con la autonomía de la región. Este organismo depuso al rey como conde de Barcelona, y se declaró bajo la soberanía de Luis XIII de Francia para

⁸²³ José Navarro, *op. cit.*, pp. 8-9.

lograr el apoyo del país vecino en 1641, un momento en el que este y España protagonizaron importantes enfrentamientos, tal y como refiere José Navarro en una de sus quintillas (vv. 16-20).⁸²⁴

La amnistía prometida por el rey se convierte en un aspecto destacado del poema, en el que se utiliza dos veces el verbo *redimir* (L, vv. 18 y 25), uno de los cultismos que Dámaso Alonso incluye en su listado al estudiar la *Soledad Primera* Góngora. El mismo lugar de la celebración de la Octava, la Merced, es por ello “convento tan grato / que redime con su trato” (vv. 23-24). En este sentido se recurre también al deseo que muestra la ciudad de Barcelona por “alcanzar los perdones” (v. 15), mostrando su pleitesía hacia el monarca exhibiendo su bandera, o bien, como escribe José Navarro, admitiendo “los pendones” (vv. 12). Se trata de una serie de símbolos que se sucedieron tras la reincorporación de Cataluña en 1652, que tienen cabida en esa suerte de “memoria” en verso, escrita para la ocasión (v. 6).⁸²⁵

Repetidamente aparecen menciones a la grandeza y solemnidad de los festejos con los que se celebra la Restauración de Barcelona en la Merced, “donde tanto se gasta” (v. 45). El poeta insiste en la insuficiencia de sus versos para alcanzar la de “aquesta pompa bizarra” (v. 27), “aqueste aparato”, preparado por el Consejo de Aragón en el convento de San Lázaro de la Orden de la Merced, en Zaragoza, cuya iglesia había sido renovada en los años cuarenta gracias al apoyo de los Francés de Urrutigoyti. Así puede leerse en una de las historias del Convento, escrita por fray Francisco de Neyla, aunque adaptada por Antonio Bernal del Corral. La reconocida familia, sobre la que enseguida

⁸²⁴ Pérez Zagorin, *Revueltas y revoluciones en la Edad Moderna. II. Guerras revolucionarias*, op. cit., p. 52.

⁸²⁵ Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*, Madrid, S. Aguirre, Impresor [*Revista de Filología Española*, anejo XX], 1935, p. 62.

volveremos, estuvo vinculada también con la iglesia homónima de Tarazona, de la que fue obispo Diego Antonio Francés de Urrutigoyti.⁸²⁶

Pese a que, con el paso del tiempo, el gran público prefirió la denominación de San Lázaro, una serie de testimonios demuestran que era frecuente en la época aludir a ella con el nombre de la orden y su convento, tal y como hace José Navarro. Por ejemplo, y sin abandonar la famosa estirpe sobre la que seguiremos profundizando, Pablo Francisco Francés de Urrutigoyti pidió que lo enterraran en la iglesia parroquial de Santa Cruz, de Zaragoza, donde estaba sepultada parte de su familia. Según reza su testamento, con fecha de 29 de noviembre de 1646, pidió que no lo sacaran de allí “sino para ser enterrado en el Convento de Nuestra Señora de la Merced, en la Capilla Mayor”. Sus hermanos fueron Martín, Pedro, Pedro Marcial, Lorenzo, Juan Bautista, María, Diego Antonio, Miguel Antonio, Jerónimo Julián, y el célebre Tomás, al que enseguida dedicaremos mayor atención puesto que figura como dedicatario de una de estas *Poesías varias*.⁸²⁷

No es este el único poema en el que aflora el conflicto catalán, que desencadena también la escritura del soneto “A un soldado español

⁸²⁶ Fray Antonio Bernal del Corral, *Gloriosa fecundidad de María en el campo de la católica Iglesia. Descripción de las excelencias, è Ilustres hijos del Real Convento de San Lázaro de la Ciudad de Zaragoza del Real, y Militar Orden de nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos*, Barcelona, Rafael Figuerola, 1698, p. 11. Sobre la relación entre ambas reparaciones, está bien documentada la copia de la sillería, como señala Rebeca Carretero Calvo, “La sillería coral de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona y otras sillerías documentadas de Antonio de Ribas”, *Turiaso*, 17 (2003-2004), pp. 95, 100 y 101.

⁸²⁷ Citamos el testamento por el artículo de Vicente González Hernández, “La orden de la Merced en el siglo XVII zaragozano. Construcción de la Iglesia y el cuarto nuevo del Convento de San Lázaro”, en *El arte barroco en Aragón. Actas III Coloquio de Arte Aragonés. Huesca, 19-21 diciembre 1983. Sección 1ª*, Huesca, Excma. Diputación de Huesca, 1985, pp. 68-69. En cuanto a la familia, fue estudiada a fondo por Francisco Fuentes, “El P. Baltasar Gracián y la familia Francés de Urrutigoyti y Lerma”, *Príncipe de Viana*, 34 (1949), p. 53-64.

que subiendo por una muralla se abrazó de un francés, y cayendo despeñados se dieron de puñaladas en el aire” (LIX). El mismo título del texto recoge con cierto humor a través de su prosaísmo la idea fundamental que en él se desarrolla, y cuyas coordenadas temporales remiten a las quintillas que acabamos de analizar. Previamente, en 1646, durante la guerra franco-catalana, se convocaron unas Cortes en Aragón, empañadas por un profundo sentimiento antifrancés, en las que se tomaron una serie de medidas como, por ejemplo, el embargo de bienes franceses.⁸²⁸

Todo ello tiene lugar en un momento de fuerte crisis social, económica y política, y pese a que Aragón, puesto al servicio de los intereses generales de la corona, había gozado de una buena relación con los galos. Parecía, no obstante, natural la contraposición al país vecino. Así se desprende de estas palabras de Baltasar Gracián en la primera parte de *El Criticón*, cuando Critilo trata de expresar que el hombre, como el mundo, se compone de contrarios: “En la edad, se oponen los viejos a los mozos; en la complexión, los flemáticos a los coléricos; en el estado, los ricos a los pobres; en la región, los españoles a los franceses; y así, en todas las demás calidades, los unos son contra los otros”.⁸²⁹

Además de la proximidad geográfica, la población francesa era muy abundante y, como consecuencia, la influencia de su cultura en la literatura aragonesa se deja notar con especial intensidad hasta la Guerra de la Independencia. Trayendo a colación palabras de Antonio Pérez

⁸²⁸ Véase Antonio Domínguez, *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*, León Carlos Álvarez (ed.), Sevilla, Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología, 1996, p. 83; Porfirio Sanz Camañes, *Estrategias de poder y guerra de frontera. Aragón en la Guerra de Secesión Catalana (1640-1652)*, Enrique Solano Camón (pról.), Monzón, Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio, 2001, cap. 2.

⁸²⁹ Se trata de la crisis tercera, en *Obras completas*, ed. cit., p. 832.

Lasheras, una de las razones de este intercambio tan estrecho es el intento de subsanar la carencia de artesanos aragoneses, especialmente en la capital: “Los talleres de la capital del reino se llenaron de artesanos del sur de Francia –sobre todo del Bearn–, hasta el punto de que algún viajero francés comentaba a mediados del siglo XVII que daba gusto pasear por las calles zaragozanas y entrar en sus comercios porque todo el mundo hablaba francés”.⁸³⁰

Como señaló Enriqueta Clemente, las represalias contra los habitantes franceses vino motivada no sólo por el apoyo del país vecino a la zona rebelde, sino también por sus tratos comerciales, con las consiguientes protestas por parte de los mercaderes y la nobleza. El propio Felipe IV moraría en Zaragoza con motivo de la convocatoria, y aprovechando para estar cerca del conflicto en territorio catalán y francés, mientras se organizaban para él importantes festejos de gran coste; un lujo para la ciudad, según estudió José María Lacarra. Entre tanto, se estaba gestando un auténtico derramamiento de sangre, que *tiñe* en este caso el “célebre ardimiento” (LIX, v. 5).⁸³¹

El enfrentamiento se mitifica de la misma manera que las empresas de los grandes nobles o religiosos elogiados en las *Poesías varias*. En esta ocasión, las circunstancias en las que se desarrolla la disputa entre los dos soldados, uno francés y otro español, se materializa en la metáfora de “Palestra de Belona” (v. 1), auriga de Marte, también

⁸³⁰ Antonio Pérez Lasheras, “La poesía aragonesa de los Siglos de Oro”, art. cit., p. 231. Él mismo remite a José Antonio Salas Ausens, “Buscando vivir la ciudad: trayectorias de inmigrantes franceses en los siglos XVII y XVIII”, *Revista de Demografía Histórica*, XXI (2003), pp. 141-165 (versión en línea: <www.ucm.es/info/adeh/VI_Congreso/P7_4.rtf> [Consulta el 20/10/2012]).

⁸³¹ Enriqueta Clemente, *Las Cortes de Aragón en el siglo XVII. Estructuras y actividad parlamentaria*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1997, pp. 167-169; José María Lacarra, *Aragón en el pasado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 197.

evocado, y digna compañera del famoso dios como divinidad de la guerra. A plena luz del día, el primer cuarteto describe en términos épicos el vigor de la escena, logrado eficacia mayor a través de la sintaxis gracias a la omisión del verbo *ser*. Morir en la batalla significa el triunfo que, una vez más, representa el laurel (v. 9), tal y como puede leerse en el primer terceto: “De laureles ceñidos, os erige / el despeño a que el hado os determina / a la cumbre mayor de vuestra gloria” (LIX, vv. 9-11).⁸³²

Dos hombres despeñados simbolizan en cierto sentido la pérdida de ambos, al tiempo que la trompeta de la Fama que merecen suena por medio de la metáfora del metal en que fue fundida: “el bronce diga, que la fama rige” (v. 12). El *Diccionario de Autoridades* puede servirnos para constatar que la dilogía sirve para cerrar el soneto, como suele ser habitual, en un juego de palabras que recuerda que la “ruina” es no sólo el resultado de un destrozo, físico o no, sino también su causa y, además, la acción de “caer” un cuerpo físicamente. Se trata de la pérdida que no dejan de retratar los abundantes textos de carácter propagandístico de la época, que hicieron de los conflictos vigentes verdaderas “guerras de papel”, como recientemente las acuñara Soledad Arredondo.⁸³³

La práctica totalidad de los poemas que nos restan por analizar en estas páginas pertenecen al ámbito de la poesía laudatoria, sin que pueda estudiarse por extenso el panegírico en las *Poesías varias*, pese a su abundancia en la época. En el *Parnaso español* de Quevedo, por ejemplo, la primera de las musas, Clío, que está dedicada a la poesía circunstancial, aglutina tanto los elogios como los epitafios. Lupercio Leonardo de Argensola señaló en una ocasión lo siguiente:

⁸³² Sobre Marte y Belona, *vid.* Natale Conti, *op. cit.*, pp. 146 y 148.

⁸³³ *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: Guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert, 2011, pp.123 ss .

Los que escribieren versos, amen los panegíricos y aborrezcan las sátiras, que aunque se les ofrecerá más copiosa materia para reprehender que alabar, hay peligro en esta virtud [...]: si en los vivos no hallare qué alabar, acudan a los muertos, que ellos darán bastante materia; y no será menester para esto ir a Grecia o a Roma, que en España, en Aragón y en sus mismas casas los hallarán.⁸³⁴

Con la salvedad del romance al cardenal Antonio de Aragón (LXXV), José Navarro prefiere dedicar sus poemas a los vivos, y su ingenio encomiástico se agudiza, por ejemplo, para componer unas octavas al conde de Lemos (LIII) y un soneto al marqués de San Felices (LVIII). Adulación y vituperio son dos ejercicios de retórica habituales en los *progymnasmata* y, en palabras de Alain Bègue, “desde el Renacimiento y más aún en la época barroca, [...] todos los autores, pequeños o grandes, recurrirían al elogio, convertido ya en paso obligado de la escritura poética”.⁸³⁵ Como se verá enseguida, en las *Poesías varias* se respetan los preceptos de la época, que no pierden de vista los tratados de la antigüedad. Como señaló Curtius, tenemos ya “con Estacio [...] poesías de circunstancia que siguen de cerca las recetas retóricas, aplicándolas a oraciones nupciales y fúnebres, a descripciones de obras artísticas y arquitectónicas”.⁸³⁶

En ese sentido, y siguiendo, entre otros, a Teón, para configurar la alabanza de un personaje es necesario partir de tres aspectos: las buenas

⁸³⁴ En *Obras sueltas*, apud José Manuel Blecuá en su edición de las *Rimas de Lupercio y Bartolomé L. De Argensola*, op. cit., vol. I, p. XCV.

⁸³⁵ La cita procede de su “Introducción” al volumen *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes. Versos de elogio*, editado por él mismo (Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, p. 15).

⁸³⁶ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, vol. I, p. 103.

cualidades del carácter y el espíritu, las del cuerpo y las externas, entre las que destaca la nobleza de nacimiento, la reputación, el cargo o la riqueza. El aspecto descriptivo, pues, adquiere unos tintes especialmente valiosos de esta perspectiva, y la adjetivación y las comparaciones serán fundamentales para valorar la estima del poeta hacia el personaje en cuestión. Revelar tales apreciaciones sólo es posible a través del alcance de las figuras retóricas y las imágenes recreadas en los poemas, que enseguida analizaremos, pero también de la información coyuntural en la que se desenvuelven dichas aclamaciones, que desarrollaremos conjuntamente en la medida de nuestras posibilidades.⁸³⁷

Aparte de las cualidades, las hazañas son también un indicativo de los méritos de la persona enaltecida. Aunque es frecuente, como recordaba el ya mencionado Teón, que la alabanza de las acciones se produzca tras la muerte de una persona, según se lee en el romance en memoria del cardenal Antonio de Aragón. En vida del protagonista se escriben las octavas “Al excelentísimo señor conde de Lemos, en la ocasión de nombrarle su majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón” (LIII), que también remiten a sus acciones meritorias. Estas últimas pretenden que “vea su nombre venerado” (v. 94) el noble del que José Navarro querría seguir obteniendo favor, y para ello no le falta material biográfico. Antes de realizar un completo repaso de la genealogía de Lemos, cuyo linaje estuvo muchos años vinculado al virreinato de la Corona de Aragón, como indica la autora, Josefina Mateu Ibars recopila los títulos del noble en uno de sus trabajos sobre *Los virreyes de Cerdeña*:

⁸³⁷ Teón, *Ejercicios de retórica*, ed. cit., 109-112, pp. 124 ss.

Don Francisco Fernández de Castro y Portugal Lignano y de Gatinara, IX Conde de Lemos, VI Marqués de Sarriá, VII Conde de Villalba, V Conde de Andrade, VII Conde de Castro, Duque de Taurisano, Barón de la Mota de Santa Agata, Caballero de Santiago desde 1628, Comendador Mayor de Ornachos y de Palomas y Gentilhombre de Cámara de Felipe IV, fue hijo y heredó los títulos de Don Francisco Ruiz de Castro y Portugal, VIII Conde de Lemos.⁸³⁸

El nombramiento como virrey y capitán general del Reino de Cerdeña se produjo el 15 de abril de 1653, mientras que prestó juramento el 24 de septiembre a su llegada a Cágliari, nombre actual, o Caller, según se la conocía en la época, y tal y como aparece mencionada la capital de la isla en las *Poesías varias*. En dicha ciudad José Navarro vería publicada su *Loa para la comedia de la fuerza del natural* una década más tarde, gracias al sello de Antonio Galçerín, que solía dedicar sus prensas a tales menesteres.⁸³⁹

A la ya de por sí polémica imagen del virrey, que, en palabras de Eliseo Serrano, se convierte en “la figura política que va a institucionalizar el absentismo regio”, se suman una serie de conflictos con los que debía lidiar quien ostentara el cargo por aquel entonces. Las protestas contra la conducta de los virreyes lermistas en Cerdeña era un hecho constatable desde varias décadas atrás, debido a las constantes modificaciones fiscales, el derroche de la corte y la manipulación del comercio, especialmente en lo referido al trigo. La falsificación de la

⁸³⁸ Josefina Mateu Ibars, *Los virreyes de Cerdeña. Fuentes para su estudio*, vol. 2 (1624-1720), Padova, Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1967, p. 89. Para mayor información sobre el personaje, ibídem, pp. 89-93.

⁸³⁹ Ibídem, p. 90. Sobre la loa, véase el capítulo dedicado a las publicaciones del poeta, además del capítulo correspondiente a la misma.

moneda, así como sucesivas modificaciones de su valor, provocó entre los sardos un rechazo notorio del gobierno.⁸⁴⁰

Mientras tanto, en 1652 se constata la irrupción de la peste mediterránea en la isla, que se suma a una larga serie de vicisitudes a las que el nuevo virrey debe hacer frente, pese a que el poeta escriba que se encamina a una “isla feliz” (v. 30). Entre ellas, se encuentra también la oposición al reparto de poderes entre los autóctonos, como subraya Francesco Manconi, uno de los comportamientos que motivará el progresivo enfrentamiento contra los ciudadanos de Caller: “Según el virrey, si la monarquía confiase todos los instrumentos del poder a elementos locales no estaría garantizando el buen funcionamiento del aparato estatal”.⁸⁴¹

La importancia del mantenimiento del gobierno de Cerdeña radica en su valor estratégico, que precisamente es aludido a lo largo de la quinta octava, en relación con las posibles revueltas acaecidas en el norte del continente africano, donde se encuentra el monte Atlas, y aquellas de sesgo árabe, simbolizadas por la “agarena luna”. Por medio de dicha imagen, corriente en la época, que apela al personaje bíblico de Agar,

⁸⁴⁰ Eliseo Serrano Martín, “Aragón en la monarquía de los Austrias. Las instituciones políticas”, en *Historia de Aragón. I. Generalidades. Resumen de las lecciones impartidas en el Curso 1986-87*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1989, p. 219. Véase, respecto al comercio del cereal, la *Noticia de las rentas reales de Cerdeña*, un documento anónimo, *apud.* Francesco Manconi, que trata de esta y otras cuestiones en *Cerdeña: Un reino de la Corona de Aragón bajo los Austria*, María José Barranquero Cortés (trad.), València, Publicacions de la Universitat de València, 2010, p. 348; en cuanto a las revueltas sociales por el asunto de la moneda, *ibídem*, pp. 441-442.

⁸⁴¹ Francesco Manconi estudia la problemática del gobierno de Lemos y las medidas tomadas en relación con la peste en su capítulo “Con l’aiuto della pestilenza. Le vicissitudini del Parlamento Lemos”, en *Castigo de Dios. La grande peste barroca nella Sardegna di Filippo IV*, Roma, Donzelli Editore, 1994, pp. 239-278. La cita es de su libro *Cerdeña: Un reino de la Corona de Aragón bajo los Austria*, María José Barranquero Cortés (trad.), València, Publicacions de la Universitat de València, 2010, pp. 470-471.

esclava de Abraham, con quien tuvo a su hijo bastardo Ismael, y que fue progenitora de la genealogía de Mahoma. Así, metafóricamente, el resplandor y poderío de Lemos, equiparado con el sol apolíneo que ilumina a los poetas (o su propio ingenio, como se dice unos versos más adelante), se muestra capaz de eclipsar a la cultura de la luna:

Dosel agosto te prevenga en tanto
Caller, agradecido a su fortuna,
pues navegas a ser con fiero espanto
fatal eclipse a la agarena luna,
escucharán las voces de mi canto,
del sol la pira y la risueña cuna,
cuando te rinda el africano Atlante
las tocas de su bárbaro turbante. (vv. 33-40)⁸⁴²

La geografía se mitifica y el tránsito hacia la isla sarda se convierte en una metáfora de marcado sesgo gongorino, en la que toman parte la costa este de la península y el tránsito hacia el nuevo destino. En ese camino, el noble séquito se topará con ciertos elementos personificados o seres mitológicos: el golfo de León, ninfas, Leda o “el Noto embravecido” (vv. 49 ss.). Vencerá todo tipo de adversidades con las que pueda cruzarse en el trayecto, incluidos los piratas (v. 54), que poco tienen que hacer contra su bravura, convertidos en “sacre sin alas” o “baharí sin plumas”. Se trata de sendas aves de la familia de los halcones, caracterizadas por su majestuosidad y sus virtudes para la cetrería, pertenecientes al catálogo de las aves épicas de la caza de altanería, tan trascendentes en el *Romancero*, como indicó José Manuel Blecua en la

⁸⁴² Acerca del eufemismo para referirse a los árabes, véase Cov. y *DRAE*, s. v. *agareno*.

“Nota volandera” de su aproximación a *Los pájaros en la poesía española*.⁸⁴³

Sobresale la idoneidad del baharí para la imagen que crea el poeta, puesto que, como señalara López de Ayala en su *Libro de la caza de las aves*, es llamado también halcón sardo, puesto que “se crían, los más de ellos, en la isla de Cerdeña”, y son “valientes y dispuestos por naturaleza”. Entre sus rasgos más preciados, como recordaba don Juan Manuel, se destaca que “duran mucho y se pierden pocas veces”; suelen tener el plumaje oscuro y cazan grullas, cigüeñas y cisnes.⁸⁴⁴

En eso coincide el baharí con los halcones sacre, que “no son de altanería”, como se recuerda en la obra de López de Ayala. Precisamente uno de los rasgos en los que había de fijarse el halconero a la hora de comprar un ejemplar, según señalaba el mismo autor, eran las alas: “cuando lo examines, fíjate en que sea descargado de las espaldas, [...] y las puntas de las alas, largas”. La oscuridad de estas aves se opone al plumaje del cisne y su elegancia, que representa al conde de Lemos, con el influjo de Leda (v. 57). Sus triunfos se materializan con la aparición del laurel (v. 71), y lo hacen émulo las heroicas hazañas de Hércules, puesto que se convierte en un “nuevo Alcides” (v. 72). Las virtudes del protagonista son a un tiempo mentales, bélicas y cinegéticas, siguiendo una larga tradición emblemática que se ha fijado en torno al halcón, por

⁸⁴³ *Los pájaros en la poesía española*, Madrid, Editorial Hispánica, 1943, p. 14. Él mismo indica la importancia de Góngora en la fijación del “juego metafórico” con la ausencia o posesión de plumas, pero, curiosamente, excluyó de su antología el cisne y las aves de altanería, a excepción del halcón en Gil Vicente (ibídem, pp. 16, 19 y 42).

⁸⁴⁴ Pero López de Ayala, *Libro de la caza de las aves*, José Fradejas Lebrero (ed.), Madrid, Castalia, 1969, p. 69; Juan Manuel, *Obras completas. I, Libro del Cavallero et del Escudero, Libro de las Armas, Libro entendió, Libro de los estados, Tractado de la Asunción de la Virgen María, Libro de la Caza*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Gredos, 1981, p. 525.

lo que se convierte al conde en el perfecto caballero: “tu ingenio y tu valor el mundo admire” (v. 43).⁸⁴⁵

El poeta se postra como siervo ante el conde de Lemos para venerar su nombre (vv. 93-94), al tiempo que le ofrece el atrevimiento de un poema cuyo arte no podrá competir jamás con la grandeza del personaje: “Mi pluma en osadías remontada, / mi acento en armonías desatado, / llegará a la región más ignorada, / que aun del día a la luz se ha recatado” (vv. 89-92). Por mucho que invoque a todas las fuentes de inspiración posibles, como hace en la antepenúltima octava. En ella agolpa una serie de tópicos relacionados con el plectro poético, como la musa de la comedia y la poesía bucólica, la luz de la mañana en la personificación de la Aurora:

Oh, si mi voz, señor, pudiera agora
en el plectro exceder de mi Talía
los plumados requiebros de la Aurora,
los regocijos métricos del día,
o al ave del Caístro que, sonora,
sus márgenes bañando de alegría
bate las alas en el curso leve,
cítara de marfil, bajel de nieve. (vv. 73-80)

Es habitual a lo largo del libro la metáfora del cisne como voz de la poesía, cuya pureza y canto a la hora de la muerte es claramente evocado en otros poemas como la canción del “Amante desesperado que desea la muerte” (LXXIII, v. 39), o la “Loa de una comedia que se

⁸⁴⁵ Pero López de Ayala, *op. cit.*, p. 75. *Vid.*, asimismo, José Julio García Arranz, *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE, 2010, pp. 486-504.

representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXVII, vv. 35-36). Pero cabe ser recordada, por otra parte, la mención de las aves del Caístro en la *Iliada* para representar los numerosos ejércitos, su ruidoso desfile, ordenado y majestuoso. Encabezados por Agamenón, los soldados griegos detienen y reanudan su paso al igual que las bandadas de cisnes, grullas o gansos, tal y como los retrató Homero en el canto segundo. Ese batir de alas y la algarabía con la que llenan los prados a su llegada parece ser la misma que inspira los pasos del conde de Lemos, merecedor de un lugar entre los héroes clásicos.⁸⁴⁶

Quizá nuestro poeta siga el ejemplo de la tradición grecolatina gracias a Góngora, que brindó un soneto “Al conde de Lemus, viniendo de ser virrey de Nápoles”, en cuyo último terceto podía leerse: “oh águila de Castro, que algún día, / será para escribir tu excelso nido / un cañón de tus alas pluma mía”. También aquella canción “Al conde de Lemus, habiendo venido nueva de que era muerto en Nápoles”, que don Luis dejó inacabada, debido a la falsedad de la noticia, retomaba el mismo referente: “gloria de Castro, invidia de Caístro, / cisne gentil, cuyo final acento / entre fieras naciones sacó al Istro”. A imagen y semejanza del cordobés, José Navarro concluye estas octavas recurriendo a una de sus imágenes predilectas, la de la pluma como símbolo que aúna el ascenso y la escritura. Elogia él a Lemos como hiciera con san Pablo (véase el capítulo de la poesía religiosa), colocándolo en la más alta esfera: “Mi pluma en osadías remontada, / mi acento en armonías desatado, / llegará a la región más ignorada” (LIII, vv. 89-91). Casi haciendo un eco de *Hamlet*, el poeta se encomienda con su fidelidad hasta la muerte, esa

⁸⁴⁶ Homero, *Iliada*, ed. cit., pp. 34-35.

región de la que ningún viajero que allí se ha encaminado ha logrado regresar (III, 1).⁸⁴⁷

Grandeza semejante, propia de reyes y espíritus nobles, lleva al poeta a desarrollar una tríada bien conocida de tópicos que abundan en la poesía epidíctica: la sapiencia, el juicio del personaje de cuyo gobierno depende el bienestar del pueblo; la grandeza evocada en la astrología, puesto que su dominio se equipara con el sol; y, finalmente, en estrecha relación con el anterior, se percibe la divinización del conde de Lemos, desde una perspectiva religiosa, pero también pagana, como se acaba de mostrar. Todas esas imágenes se consagran también a las figuras religiosas, como podía verse en las quintillas “A nuestra señora de los Remedios, en la octava que el Consejo de Aragón le dedica en hacimiento de gracias por la Restauración de Barcelona” (L).

La estrofa escogida es la octava real, destinada a los poemas épicos, según una larga tradición refrendada por Tasso o Ariosto. En este tipo de composiciones panegíricas era habitual el empleo de metros italianos, entre ellos el soneto, aunque en los poemas adscritos a este grupo sólo encontremos el dedicado “Al padre fray Tomás Francés de Urrutigoyti, en la Cuaresma que predicó en el Hospital de Zaragoza” (LVII). Su temática, además, lo relaciona con otros poetas de la época que ofrecían sus versos para la alabanza de sermones. Era moneda corriente su inclusión posterior en este tipo de volúmenes compilatorios, para lo cual nos sirve como ejemplo también la *Lira poética* de Vicente Sánchez, autor de unas quintillas a san Pedro, “aludiendo el autor al

⁸⁴⁷ Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., vol. 1, pp. 478 y 428, respectivamente; William Shakespeare, *Hamlet*, Luis Astrana Marín (trad. y ed.), Madrid, Aguilar, 1987, p. 72.

sermón que predicó el señor arzobispo de esta santa iglesia; y también toca al haber cantado un célebre músico forastero”.⁸⁴⁸

En el caso que nos ocupa, el protagonista perteneció a una conocida familia de origen tudelano, muy ligada con Baltasar Gracián por su desempeño de altos cargos en Zaragoza y otros enclaves próximos. Los Francés de Urrutigoyti tuvieron el privilegio de ser halagados por el belmontino en la tercera parte de *El Criticón*, de la que es dedicatario Lorenzo Francés de Urrutigoyti, deán de Sigüenza. Este sirve, como recuerda Aurora Egido, de modelo que encarna la difícil mezcla de la mocedad y la madurez. En la Crisis XII puede leerse: “No hay tres bonetes como los tres hermanos, el deán de Sigüenza [Lorenzo], el arcipreste de Valpueda [Juan Bautista] y el arcediano de Zaragoza [Miguel Antonio]”, concitando a tres de los hermanos, enumerados ya en los preliminares de la obra.⁸⁴⁹

En la dedicatoria de *El invierno de la vejez*, tras el enaltecimiento de los padres de tan ilustre hermandad, se recuerdan las notables acciones que también recoge el poema de José Navarro:

sea corona religiosa el muy reverendo padre fray Tomás Francés, antorcha brillante de la religión seráfica, esparciendo rayos, ya de su mucha doctrina en los púlpitos (de que dan testimonio dos Cuaresmas que predicó en este Hospital Real de Zaragoza, palenque de los mayores talentos), ya de su mucha teología en tantos años de cátedra, ya de su erudición en sus impresos libros, ya de su

⁸⁴⁸ Por cierto que este contiene alguna fórmula (“y si la maldice Apolo, / san Pedro me la bendiga”), calcada en el romance “Excúsase con Julia de ir a verla”, de José Navarro (XIV): “Voime a san Pedro, que agora / le están cantando las vispras; / si por eso me maldices / san Pedro me la bendiga” (Vicente Sánchez, *Lira poética*, ed. cit., vol. I, p. 332).

⁸⁴⁹ Aurora Egido, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, op. cit., p. 107 y, por extenso, “Remontes de una dedicatoria”, en el estudio preliminar de la edición facsímil de la tercera parte de *El Criticón*, Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución “Fernando el Católico”, 2009, pp. L-LVIII.

prudencia en los cargos y prelacías que ha obtenido, y secretario que fue de dos generales de su orden, doblada prueba de muchos méritos.⁸⁵⁰

Además de religioso de tan respetable linaje, Tomás Francés de Urrutigoyti fue autor, entre otros, de una *Idea de la prudencia, alivio contra la fortuna* (Zaragoza, 1661), de inspiración senequista, y de un volumen de utilidad religiosa titulado *Muerte de Jezabel. Sermones de las ferias mayores de Cuaresma* (Zaragoza, 1658). Muy vinculado con este último está, precisamente, el poema de José Navarro que nos concierne: “Al padre fray Tomás Francés de Urrugoyti, en la Cuaresma que predicó en el Hospital de Zaragoza” (LVII). Curiosamente, el personaje figura en la dedicatoria de otro libro publicado en la misma imprenta poco antes que las *Poesías varias*: se trata de la obra *Contra la peste del vicio, remedio en el desengaño. Asuntos para todos los Evangelios de la Cuaresma y algunos de Pascua* (Imprenta Miguel de Luna, año 1653). Su autor fue Juan Serrano, obispo de Acherno, pero sus páginas las dedica “fray Tomás Francés de Urrutigoyti, Lector jubilado y Guardián del convento de Nuestra Señora de Jesús de Zaragoza, a fray Pedro Manero, Ministro General de los Menores”.⁸⁵¹

El Hospital de Nuestra Señora de Gracia era un enclave privilegiado para la celebración de tan señalada fiesta en el calendario litúrgico. Muchos ciudadanos acudían a las funciones religiosas que se celebraban diariamente en el Hospital durante ese periodo, en el que los cultos, como recuerda Aurelio Baquero, “se revestían de solemnidad tal que no sólo destacaban entre los de Zaragoza, sino que alcanzaban celebridad en toda España”. Parecía ser opinión general que el volumen

⁸⁵⁰ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 1255.

⁸⁵¹ Francisco Fuentes bosquejó la genealogía del personaje en “El P. Baltasar Gracián y la familia Francés de Urrutigoyti y Lerma”, art. cit., pp. 58-59. pp. 53-64.

de las limosnas recogidas, con las que, fundamentalmente, se sustentaba la institución aragonesa, dependía de la valía del sermón y de aquel que lo predicara. A juzgar por las palabras de José Navarro, el del padre fray Tomás Francés de Urrutigoyti debió de ser un discurso provechoso y deleitable, a la par eficaz y literariamente interesante, como se desprende, por ejemplo, del segundo terceto: “Tu discurso en conceptos se adelanta / y tu celo, con justas ambiciones, / vicios destruye y almas edifica” (vv. 12-14).⁸⁵²

Entre otros requiebros con los que regala al religioso se encuentra la virtud de la elocuencia, que dota a la palabra de su capacidad de seducción siguiendo un tópico muy presente en numerosas obras del Barroco, como ha estudiado Aurora Egido. El protagonista posee no sólo la inteligencia y el saber, sino también la capacidad para transmitirlo, alzada como una de las máximas del humanismo. En el caso del religioso se pondera inmensa y poderosa como el océano: “mar tu ingenio de luces elocuente” (v. 4). El adjetivo *elocuente*, que aparece entre la lista de cultismos que José María Pozuelo estudia en *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, también se lo dedica José Navarro a Juan de Moncayo en el soneto que escribió con motivo de la publicación de sus *Rimas* (LVIII, v. 3). El calificativo en cuestión adquiere una mayor relevancia puesto que se trata de las dos únicas ocasiones en las que se recurre a él a lo largo de todo el libro.⁸⁵³

⁸⁵² Aurelio Baquero, *Bosquejo histórico del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1952, p. 70.

⁸⁵³ Aurora Egido, “La seducción por la palabra o el engaño a los oídos en el Siglo de Oro”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3 (2000), pp. 9-32; José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 348.

La elocuencia, pilar de los principios del orador dictados por Cicerón, la describe Erasmo a propósito de Luis Vives en *El Ciceroniano*: “Sin duda no echo en falta en el ni ingenio, ni erudición, ni memoria, [...] hoy la elocuencia madura en él cada día más; si no le abandonan ni la vida ni el estudio, hay buena esperanza de que se cuente entre los ciceronianos”. Como ingredientes inseparables, la experiencia y la sabiduría, la vida y el estudio, se reúnen en la persona de Tomás Francés de Urrutigoyti, que por ello se torna en ejemplo edificante, capaz de conmover, instruir y deleitar, siguiendo los principios ciceronianos: “cuánto logra quien con ansia tanta / sus palabras conforma a las acciones” (vv. 9-10). Convertido en un astro más luciente que el sol, con su discurso y su “celo” ilumina a quienes tienen el privilegio de encontrarse en su presencia en el acto que da título al poema.⁸⁵⁴

Algo semejante sucede en el romance que canta las virtudes del cardenal Antonio de Aragón y la Universidad de Zaragoza, “piélago inmenso de las ciencias”, según se recoge desde el primero de los versos (LXXV, v. 1), recurriendo nuevamente a la metáfora de la inmensidad de las aguas. Se construye una imagen émula de tierras mesopotámicas, irrigadas por sendos ríos que esta vez se encuentran entre el imaginario geográfico del personaje: el Henares, afluente del Tajo, y el Tormes, del Duero.

También en este caso se destaca el ingenio del cardenal, que “ilustra”, “alienta” y hace encogerse al más humilde (vv. 6-8), tras su paso por diversos centros de saber de toda España, repasados en el poema, entre los que se encuentra la Universidad de Zaragoza, una ciudad importante en la vida del personaje. Ese recorrido es el pretexto

⁸⁵⁴ Desiderio Erasmo de Rotterdam, *El Ciceroniano*, Fernando Romo Feito (ed.), Madrid, Cátedra, 2011, p. 193.

para aclamar la grandeza del religioso, según se anuncia desde el título: “Anteponiendo la dicha de la Universidad de Zaragoza a las de otras universidades, por haber merecido en sus escuelas al excelentísimo señor cardenal D. Antonio de Aragón” (LXXV).

El linaje del cardenal Antonio de Aragón, que falleció en 1650, lo desvela bisnieto de Fernando I de Aragón. Entre los miembros de su ilustre familia se encuentra su hermano Pascual de Aragón, cardenal de Toledo y Primado de las Españas, un personaje cuya trascendencia ha sido puesta de relieve en muchos trabajos. En uno de ellos, que pone de relevancia la importancia de la limpieza de sangre de religioso, puede recorrerse la genealogía de sus parientes más cercanos y la suya propia:

caballero de la Orden de Alcántara, fue nombrado por Felipe IV Consejero de Órdenes y de la Suprema Inquisición; fue colegial mayor del colegio de San Bartolomé de Salamanca, Cardenal Diácono nombrado por el papa Inocencio X en 1650. Murió joven a los 34 años de edad, el 8 de octubre de 1650.⁸⁵⁵

Su impronta en la literatura aragonesa de la época va ligada, entre otros, al nombre de uno de los discípulos de Bartolomé Leonardo de Argensola, Martín Miguel Navarro, cuyos manuscritos se guardaban en la biblioteca del cardenal, según indicara José Manuel Blecua al comienzo de su edición de las *Poesías* del autor. Pero atesoraba otros muchos títulos relevantes; así, por ejemplo, el original de la *República literaria* que copió José de Salinas cuando fue bibliotecario de Antonio

⁸⁵⁵ Mario Arellano García, “Limpieza de sangre del cardenal Aragón”, *Toletum*, 11 (1981), p. 52.

de Aragón, como recuerda Alberto Blecua en uno de sus *Estudios de crítica textual*.⁸⁵⁶

La escritura del poema tiene lugar tras la muerte del personaje, cuyo lucimiento en el paraíso se expone en los últimos versos (vv. 85 ss.), aunque no podemos precisar la fecha exacta. Su muerte se produjo poco después de ser nombrado cardenal en Madrid, a los treinta y cuatro años de edad, en el mes de octubre de 1650. Tras su desaparición, el propio Felipe IV pidió al papa Inocencio X que repartiera entre Vicente y Pascual de Aragón, este último ya mencionado, los beneficios eclesiásticos que su hermano dejó vacantes. Dejó también entre su legado una singular colección de cuadros que revelan en cierto modo su gusto por el arte, puesto que entre las piezas atesoradas se hallaban muchas pinturas de temática no religiosa, y ubicó así sus hermanos entre los mayores coleccionistas españoles del mediados del siglo XVII.⁸⁵⁷

El nombre de Antonio de Aragón nació ligado al ducado de Cardona, aunque estas raíces nobiliarias se vieron eclipsadas en cierto modo por su responsabilidad eclesiástica. Entre otros cargos, perteneció a dos cuerpos que José Navarro menciona en su romance, con unos versos en los que se pondera el buen juicio de Antonio de Aragón, inquisidor general: “De que en su voto tuvieran / libre el acierto de errores, / de Órdenes y Inquisición / los dos Consejos se loen” (vv. 49-52). Se ensalza, asimismo, su labor como deán de Astorga (vv. 65-68), en un recorrido

⁸⁵⁶ José Manuel Blecua, “Poesías de Martín Miguel Navarro”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 16 (1945), p. 219; Alberto Blecua, *Estudios de crítica textual*, Madrid, Gredos, 2012, p. 386.

⁸⁵⁷ Diana Carrió-Invernizzi señala la documentación que atestigua el legado religioso en *El gobierno de las imágenes: ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2008, pp. 67-68. Con respecto al artístico, véase David García Cueto, *Seicento boloñés y Siglo de Oro español*, *op. cit.*, p. 211.

por sus múltiples cometidos, así como de las ciudades por las que fue pasando, o que tuvieron un lugar destacado en su biografía: Zaragoza, Salamanca, Astorga, Toledo, y hasta Roma, que aparece también mencionada debido al vínculo eclesiástico y sus relaciones con el papa, de las que ha quedado testimonio en la historiografía. El reconocimiento en la capital del cristianismo le queda reservada al personaje: “Así de tu fuego activo, / soberanos esplendores, / divinos incendios ardan / los siete encumbrados montes” (vv. 93-96).⁸⁵⁸

Pese a que tuvo una formación inicial en Salamanca, como indica José Navarro (vv. 41-44), la “Universidad ilustre” que lo acogió fue la de Zaragoza, “centro mejor del ingenio / donde más se ilustra, y donde / el más humilde se alienta, / y el más altivo se encoge” (vv. 5-9). El Ebro y el nombre de Césaragusto se evocan como estandartes de la urbe (vv. 10, 11, 14 y 39), mientras que ella misma se contagia de las dos *eses* que Gracián reivindicara en sus tratados: lo *sabio* y lo *sagrado*, con el trasfondo de la santidad gracias a la presencia de la Curia en el poema. El escenario y el protagonista, don Antonio de Aragón, merecen adjetivos confluyentes y redundantes. En ese sentido, se constata la frecuente aparición lógica de fórmulas enfáticas para la emulación, que aparecen en todos estos poemas, entre las que destacan formulas adverbiales como “tan... tanto”: “Con tan ilustre deán / Astorga desvaneciose, / que en tanto varón lograba / generosas ambiciones” (vv. 65-68).

⁸⁵⁸ Sobre los miembros del ducado de Cardona, véase Juan Miguel Soler Salcedo, *Nobleza española: grandeza inmemorial, 1520*, Madrid, Visión Libros, 2008, p. 176. Los cargos de Antonio de Aragón, entre los que figuraba como deán de Astorga, han sido recogidos, por ejemplo, en el índice de inquisidores generales de José Antonio Escudero, *Los hombres de la monarquía universal*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2008, p. 168.

Otra categoría algo diferente tiene el soneto “En la publicación de las *Rimas varias* del marqués de San Felices” (LVIII), aunque responde igualmente a los tópicos de la poesía laudatoria y, además, alberga en sí mismo una referencia temporal concreta, como es la aparición del libro mencionado: el volumen vio la luz en la imprenta de Diego Dormer en 1652, si bien, según Latassa, tal y como recuerda Aurora Egido en su edición crítica de la obra, existió una edición previa, publicada en Lérida en 1636, en las prensas de Enrique Castán. Aquella primera versión no constaría de todos los poemas que convierten a Juan de Moncayo en un “elocuente” y “armonioso” poeta, a los ojos de José Navarro (v. 3).⁸⁵⁹

Los adjetivos empleados son una muestra de que el poema cumple con todos los requerimientos de este tipo de textos, tanto en lo que respecta a la forma, como en lo concerniente al contenido. Según recuerda José Simón Díaz en su estudio sobre *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, el empleo del soneto se convierte en una tónica habitual a la hora de escoger la métrica adecuada para, por otra parte, elogiar al personaje y al libro en cuestión: “a las poesías del propio autor del libro empezaron a añadirse otras de amigos suyos que alababan sus méritos con ponderaciones muy superiores a las habituales en las Aprobaciones en incluso en las Epístolas en prosa”. Efectivamente, sabemos, además, que hubo una relación personal entre José Navarro y el dedicatario de sus endecasílabos.⁸⁶⁰

Resulta curioso el sintagma con el que se denomina la obra, puesto que esta circulaba desde hacía dos años bajo el más simplificado título de *Rimas*, tanto más breve por cuanto que su extensión no le parece

⁸⁵⁹ Véase la “Introducción” de Aurora Egido a las *Rimas* de Juan de Moncayo, ed. cit., pp. XVI, XVII.

⁸⁶⁰ José Simón Díaz, *op. cit.*, pp. 139 y 143-144.

notable a José Navarro. Este elogia, sin embargo, la calidad de los versos allí recogidos cuando menciona al marqués en el segundo de los vejámenes contenidos en las *Poesías varias*:

Ese otro, que se mira en su aposento puesta la mano en el brazo de una silla, es el ilustre marqués de San Felices. Los rayos de su ingenio días ha que se vieron entrar por unas pequeñas *Rimas*, dando en poco volumen grandes luces de erudición. Es tal su capacidad, que el mayor puesto que le dieran no había de venirle ancho. Es su afabilidad indicio de su nobleza, y por eso le divierten las letras, que son más humanas.⁸⁶¹

La incursión del adjetivo *varias* a la hora de titular el soneto podría ser un suceso casual, fruto de la intervención del editor, pero cabría interpretarse como un indicio de la generalización en la literatura de la época de la noción de la *varietas*. Aunque ya nos hemos referido por extenso a este aspecto en el capítulo dedicado a las partes del volumen, ha de recordarse la extraordinaria abundancia de este tipo de sintagmas a la hora de conformar títulos para las recopilaciones de poemas, faltas en muchas ocasiones de hilo argumental.

En cualquier caso, pese al énfasis que parece hacerse en la brevedad de sus obras, se achaca sin duda a la humildad de Juan de Moncayo (LVIII, v. 12). Nuevamente la metáfora lumínica del astro rey le sirve para ponderar la grandeza del personaje, elogiado por merecer los laureles del triunfo (v. 9) y las inspiraciones de la Aurora (v. 4). Su grandeza se materializa en el apellido, del que José Navarro, como no podía ser menos, saca partido para desarrollar uno de sus característicos

⁸⁶¹ Véase el titulado “Otro vejamen” (LI).

juegos de palabras. En el citado vejamen aún ya el brillo de sus versos con la altura de su persona: “Con uno y otro rayo / luce el sol en sus poesías, / que no tiene cosas frías / el marqués, aunque es Moncayo” (LI). En esa misma línea escribe los dos tercetos del soneto que escribe con ocasión de la publicación de sus *Rimas*:

El sol, que por ceñirse de laureles
depone, ufano, la que en luz activa
diadema lo corona rayo a rayo,
humilde postre, con afectos fieles,
del Parnaso feliz la cumbre altiva
a la sagrada cumbre del Moncayo. (LVIII, vv. 9-14)

Conclusiones

El análisis de estos poemas, en cierto modo protocolarios, deja entrever que su objetivo principal es el del encomio de los personajes o las Instituciones que en ellos se mencionan. El poeta Juan de Moncayo, el conde de Lemos, el cardenal Antonio de Aragón, fray Tomás Francés de Urrutigoyti, el Consejo de Aragón y la propia Universidad de Zaragoza son objeto de alabanza por medio de recursos literarios que se acogen a una larga tradición de plena vigencia en la época. Delimitados por la coyuntura, estos versos muestran en ocasiones al más ferviente imitador de Góngora, cuyo estilo culto se prefiere cuando el asunto es elevado y la persona, respetable. Aunque se observe más claramente en el capítulo dedicado a la lengua poética, los poemas motivados por

circunstancias especiales no sólo no parecen incomodar al poeta, sino que, muy al contrario, le sirven como ejercicio para variar con matices el registro de su pluma. Vienen al caso unas palabras que la escritora Rosa Chacel le dedicara a sor Juana Inés de la Cruz y su poesía de circunstancias, que es, evidentemente, representativa de una escritura y de una sociedad en la que esta se desenvuelve: “En el enorme fárrago de poesías que se vio obligada a escribir, quedan salvados continuos chispazos, aciertos, a veces fundamentales, que se desarrollan y perduran en su obra, momentos, en fin, en los que se hace patente que esa composición obligada no le pesa”.⁸⁶²

Otros poetas del entorno de José Navarro brindaron sus composiciones heroicas a los grandes acontecimientos y personalidades del momento. Así, por ejemplo, basta echar un vistazo al *Entretenimiento de las musas* de Francisco de la Torre, o a las *Poesías varias* de Alberto Díez y Foncalda, así como a las *Clases poéticas* de López de Gurrea, que también las contienen poemas de esta naturaleza, como, por ejemplo, unas octavas en honor de Nicolás Ludovisi. Curiosamente, si se atiende a la disposición del volumen de nuestro poeta, que carece de una clasificación discernible a simple vista, tres de los sonetos que hemos incluido en este bloque aparecen contiguos: los dedicados a Urrutigoyti, al marqués de San Felices y el que narra las peripecias de los soldados que mueren despeñados en la batalla.

Los símbolos empleados responden precisamente a esa tradición asentada a lo largo de la historia de la literatura, en la que el laurel, la trompeta de la Fama en su versión alegórica, la admiración del auditorio

⁸⁶² Rosa Chacel, “Sor Juana Inés, poeta de la circunstancia”, *Diwan*, 5/6 (1979), p. 38.

y el aplauso complaciente son consecuencia directa del talento y el triunfo de las personalidades reseñadas. Ya sean del ámbito eclesiástico, universitario y aristocrático, como Tomás Francés de Urrutigoyti o Antonio de Aragón, cuya capacidad oratoria es alabada como herramienta para el adoctrinamiento de la fe católica; o bien políticos, como el conde de Lemos, del que se realzan los valores de gobierno, su destreza en la resolución de conflictos y su valentía; todos ellos poseen, en definitiva, una cierta importancia en el mundo cultural aragonés del momento. Sus acciones motivaron la escritura de estos poemas, mientras que ellos mismos impulsaron el desarrollo de la labor de otros creadores, que ponen a su servicio la espada, el pincel y la pluma.

Los calificativos que se brindan a los homenajeados son muy similares, de manera que la reiteración de adjetivos es frecuente, además de aparecer mediante fórmulas ponderativas que también ofrecen poca variedad. El elogio del alma piadosa de alguno de estos personajes recuerda nítidamente la exaltación de la santidad que se analizó en el capítulo de la poesía religiosa. No faltan las referencias a la Iglesia Católica y su peso en el ejercicio de gobierno: es compañera y sustento necesario para la conquista de nuevos territorios y el mantenimiento de los mismos, como se lee en los versos dedicados al virreinato de Cerdeña. Lo memorable de las acciones relatadas o recordadas en alguno de los poemas, ya sea en la propia ciudad de Zaragoza o en los confines del reino, llevan a José Navarro a la equiparación de tales argumentos con los de la épica. El poeta se sirve también de la mitología, tal y como hace, por ejemplo, para representar el carácter sobrehumano del conde de Lemos. Las divinidades paganas acompañan la trayectoria de los nobles retratados, cuando no se combinan con las cristianas. Así, los trabajos

hercúleos bien merecen la compañía de la Virgen, que con su atuendo de *virgo bellatrix* hace su aparición en los versos que hemos analizado.

El autor de estas *Poesías varias*, cuyo habitual enfoque burlesco se ha tratado en numerosos lugares, no duda en edulcorar sus posibles críticas, que afloran tan sólo en ocasiones muy puntuales y cuestionables, como cuando valora la pompa de la celebración por la Restauración de Barcelona, debida al Consejo de Aragón. Esa y otras apreciaciones en las que presenta un tratamiento hiperbólico de los fastos o las acciones que motivan la escritura de sus poemas responden, en realidad, al tópico de la fasta modestia. José Navarro esgrime su pluma humilde, que no pretende competir con la grandeza de quienes aparecen pintados por ella, e insiste en la imposibilidad de alcanzar altura semejante. O bien, como muy bien sintetizara Baltasar Gracián en su tratado de *Agudeza*, los esfuerzos del poeta deben ser considerados superiores cuanto más especial es la circunstancia que los motiva.

Una vez más, José Navarro se adhiere a las prácticas que encumbraron a algunos de sus contemporáneos, tomando buena nota de la tradición y la retórica a la hora de dar rienda suelta a su propia escritura. En estos poemas, es la Historia la que desencadena las metáforas, aunque también limite la profundidad con la que se trata el asunto, que no deja de ser mirado desde una perspectiva literaria. En un servicio recíproco, los ilustres nombres que pueblan sus estrofas se servirán de las *Poesías varias* para enriquecer el eco de sus acciones memorables. Al mismo tiempo, como otras grandes figuras de la poesía del Barroco, el poeta aprovechará la trascendencia de quienes lo inspiran, además del reconocimiento de su labor, para difundir su propia escritura y granjearse un recuerdo más o menos perdurable entre quienes hicieron

que la poesía siguiera siendo, como en la Antigüedad, testigo inmortal de los acontecimientos memorables.

5. La lengua poética

El estudio de la lengua poética de José Navarro y sus recursos más sobresalientes revelan que el escritor supo emular a sus predecesores, así como estar al tanto de los hallazgos de sus contemporáneos. En ello desempeñan un papel significativo las academias literarias, dos de las cuales nos conciernen en este caso por la pertenencia del autor: la del conde de Lemos y la del conde de Andrade. Los poetas que las conforman eligen sus modelos exaltándolos a menudo explícitamente, según puede verse en poemas como “Persuade a un amigo que huyera de los engaños del amor, glosando estos dos versos de Góngora” (LXXVIII). Casos como el citado, pero también algunos otros ecos gongorinos que se han ido analizando, parecen apuntar hacia la toma de postura del poeta en una larga polémica que todavía no se había resuelto, sobre la que no quiso pronunciarse abiertamente ni desde una perspectiva teórica. Pudo ser por su formación, por sus gustos, o, tal vez, por el curso generalizado de las corrientes literarias, nunca tan antagónicas como algunos las han pintado, puesto que, como tratara de mostrar Fernando Lázaro Carreter, entre muchos otros, “el culteranismo aparece [...] como un movimiento radicado en una base conceptista”.⁸⁶³

Al hilo de esa diatriba, Alexander Parker insistió en la vinculación de ambos estilos, para cuya afirmación, según recordara José María Pozuelo Yvancos, sólo hacía falta leer con detenimiento la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián. Quizá en todo ello pudieran tener que ver las peculiaridades aragonesas planteadas por Manuel Alvar, que defendió la armonía entre dos estilos aparentemente contrarios, como el

⁸⁶³ Fernando Lázaro Carreter, “Sobre la dificultad conceptista”, art. cit., p. 43.

gongorino y la herencia de los Argensola, “no tan alejados como fuera de suponer”, pero también de la relación constante entre la forma y el contenido.⁸⁶⁴

El estilo variable con el que se escribieron las *Poesías varias*, en ocasiones llano y, en otras, algo más abrupto y confuso, coincide con el tema y el carácter del poema, aunque no refleje una riqueza digna de haber sido reseñada hasta el momento. Su valor reside, precisamente, en ampliar una visión panorámica de los escritores de su tiempo, y de cómo se procede a practicar esa *imitatio*, incapaz, las más de las veces, de superar los referentes. Esa mímesis que caracteriza a nuestro poeta y a los de su tiempo se manifiesta en el estudio temático de los diferentes poemas, pero también en el manejo de su lengua poética, cuya descripción es posible sintetizar gracias a la primera tarea.

En la constitución de su artificio literario, se aprecian figuras retóricas de todo tipo, por medio de las cuales el poeta pretende dar muestras de su ingenio. Siguiendo la clasificación graciana de las agudezas, y dejando a un lado las de acción, de las que se trata someramente en el capítulo de la poesía ocasional, José Navarro pretende la factura de agudezas conceptuales como la metáfora, la sinécdoque, la comparación, la sinestesia, la *amplificatio*, la antítesis o, muy puntualmente, la alegoría. Por otra parte, tampoco duda en acometer otro tipo de agudezas, las verbales, entre las que tenemos ejemplos de paralelismos, aliteraciones y otras reiteraciones, bimetraciones, y

⁸⁶⁴ Vid. José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, op. cit., pp. 337-338, y Manuel Alvar, “Un rasgo aragonés: La agudeza de conceptos”, en *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1977, pp. 21-29, además de sus *Estudios sobre el Octavario de doña Ana Abarca de Bolea*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1945, p. 6, de donde procede la cita. Aurora Egido recuerda dicha tendencia de este y otros autores en su estudio sobre *La poesía aragonesa del siglo XVII*, op. cit., p. 40, n. 114.

múltiples juegos de palabras como la paronomasia, la derivación, el polípote o políptoton, el calambur y la dilogía, como trataremos de mostrar.⁸⁶⁵

En su prólogo “Al que leyere”, además de la capacidad de enseñar deleitando, Jorge Laborda destaca el ingenio de José Navarro. Mientras que en el ámbito de la conversación, el amigo del poeta pone el acento en “la facilidad con que ha dicho de repente”, opone esa supuesta ligereza a “la gravedad con que de pensado ha escrito”. Aparte de las consideraciones generales, el retrato de su pluma viene perfilado en cada uno de sus ámbitos:

la facilidad con que ha dicho de repente, la gravedad con que de pensado ha escrito; la dulzura de su estilo, el natural tan sin afectación con que escribe (cuando lo pide el asunto) muy conceptuoso; y, finalmente, cuando quiere, ninguno sigue con más gracia el moderno uso de los equívocos, que también alcanza a los versos la jurisdicción de los usos.⁸⁶⁶

Muchas otras son las resonancias que la poética de José Navarro propiamente dicha tiene en el volumen que estudiamos, y a menudo es el mismo autor quien acostumbra a incluir referencias de su proceso creativo, nada lejanas de las calificaciones que le brindan sus contemporáneos. En ese sentido, por ejemplo, apela no sólo a la rapidez del ritmo, sino probablemente a la de su composición casi improvisada en estos versos: “A la novia dichosa / cantaré aprisa / parabienes en traje / de siguidillas” (XXI, vv. 1-4). Pero al referirse a su capacidad creadora, el poeta recurre en otros momentos al tópico del esfuerzo, de la necesidad de pulir o afinar el instrumento de su voz, de manipular los argumentos

⁸⁶⁵ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 322.

⁸⁶⁶ Véase la edición que acompaña a este estudio.

para darles forma de poema: “templando su rigor, / sea esta vez mi dolor / tierna lisonja a tu oído” (III, vv. 8-10). La concisión quiere erigirse como bandera en otras ocasiones, como en la “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista”, en la que se elogia al selecto auditorio con evidentes ecos gracianos: “Pero ya, Senado ilustre, / recoge mi voz su aliento, / que es siempre de lo prolijo / enemigo lo discreto” (LXXVII, vv. 101-104).

En su “Carta del dios Apolo a la Academia” reclama que “en estudiosa palestra, / vuestros ingenios bizarros / ambiciosos soliciten / los laureles soberanos” (XXI b, vv. 5-8). Esta demanda tiene mucho que ver con los primeros versos del romance titulado “Pidiendo a un amigo ausente, en nombre de unas damas, que volviera a Zaragoza”: “Tan bizarro como amante, / te busco para que atiendas / después a la cortesía / y primero a la fineza” (LXXX, vv. 5-8). Parecidos elogios le brinda José Navarro al mismísimo conde de Lemos, “cuyo pecho encierra / la virtud con lo bizarro” (XV, vv. 96-97). La elección del término no parece casual: es el calificativo predilecto que el marqués de San Felices le otorga al autor de estas *Poesías varias*. Recordemos, tal y como se recoge en el capítulo dedicado a la fortuna crítica de José Navarro, que Juan de Moncayo se refiere así a nuestro poeta en su libro de *Rimas*, publicadas en 1652:

Quéjase del oyente mi armonía,
pues aplaudir no quiere los primores
de aquel por quien más lustre brilla el día,
consiguiendo de Dafne los verdores,
¿No os hechiza su dulce melodía?
¿No os encantan sus versos superiores?

Sol, ¿no admiráis científico y bizarro,
al dulce genio de Josef Navarro?⁸⁶⁷

Para precisar esa idea del estilo, Juan de Moncayo completa el adjetivo concitado con otro de no menor importancia:

Don Iusepe Navarro
es muda admiración desta ribera,
elocuente y bizarro
en él lúcidas llamas reverbera
el sol, y de oro y grana
le corona el albor de la mañana.⁸⁶⁸

Orador locuaz, pero, además, *bizarro*, un concepto con el que Juan de Moncayo volverá a calificarlo en el canto séptimo de su *Fábula de Atalanta e Hipomenes*, aparecida en 1656, poniéndolo a la par de Jorge Laborda, autor del prólogo de las *Poesías varias*:

¡Oh, cuánto en voces métricas sonoras,
los más altos renombres consiguieron,
los que en el giro ardiente de las horas,
la mayor gloria del Parnaso fueron!:
Aquestos que celebran las Auroras,
y diadema de Dafne merecieron,
es Don Iorge La Borda que, bizarro,
con él alterna Don Iosef Navarro.⁸⁶⁹

⁸⁶⁷ “Introducción del autor. Siendo Presidente en la Academia que se tuvo en casa del Excelentísimo Señor Conde de Lemos”, en *Rimas*, ed. cit., p. 118. *Vid.* también los trabajos de Ricardo del Arco, “El poeta aragonés Juan de Moncayo, Marqués de San Felices”, art. cit., pp. 23-46 y 223-255 y *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón*, ed. cit., pp. 759 y ss.

⁸⁶⁸ *Rimas*, ed. cit., pp. 118 y 159.

⁸⁶⁹ Juan de Moncayo, *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes*, op. cit., p. 227.

El propio José Navarro agasaja de igual modo a la hija de Felipe IV en su *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, en la que refiere el matrimonio de la infanta Margarita, acontecido en el mismo año de la publicación del opúsculo, 1666. En una de las intervenciones del personaje llamado Gavalda, se la menta como sigue: “Después que, con bizarros esplendores, / la augusta flor, la Aurora Margarita, / venció del accidente los ardores” (vv. 87-89), aludiendo a los avatares de su salud durante el traslado hacia el encuentro con su ya esposo (asunto que estudiamos por extenso en el capítulo correspondiente). También muy positivo es el valor de la *bizarría* a la hora de aclamar a Juan Bautista Ludovisi, príncipe de Pomblín, en esa misma obra que le dedicara José Navarro, como secretario suyo, con motivo de su cumpleaños. En boca del mismo personaje antes mencionado, Gavalda, se pone esta octava:

El ínclito, el excelso, el invencible
príncipe de Pomblín, porque presuma
de Marte, ya gallardo, ya terrible,
lisonja es a la hija de la espuma,
en tanto que la cumbre inaccesible
de la inmortalidad sus timbres suma,
su bizarra osadía al mar empeña
general de la escuadra de Cerdeña. (Vv. 167-174)

Conocer todas estas connotaciones puede ayudarnos a comprender el alcance del término, qué significa esa *bizarría* que se atribuye a la escritura de José Navarro. No olvidemos que el adjetivo en cuestión se ha empleado como sinónimo de *paradoxos*, según hacía recientemente Valentín Núñez Rivera, quien definió la paradoja como

todo aquello que “atenta contra el sentimiento jurídico de la mayoría, imponiendo el criterio de lo extraordinario, lo chocante o lo bizarro”. Nos interesa seguir sus reflexiones a propósito de esta idea, puesto que en sus reflexiones se sirve de postulados sofistas, según los cuales el lenguaje paradójico abogaba por el relativismo de las cosas y las palabras, o, lo que es lo mismo, negaba el principio de la verdad unívoca. En ese sentido, dado el conocido gusto de José Navarro no sólo por la paradoja en sí, sino por la dilogía y la agudeza, en general, nos concierne el empleo de un adjetivo como este, que puede connotar rasgos definitorios a la hora de trazar una poética del autor. Como Gracián señaló en la *Agudeza*, la paradoja la constituyen los “monstruos de la verdad” (XXIII), que no son sino motivos o personas que no cuentan con el favor general del gran público, tal y como, a los ojos de Juan de Moncayo, parece suceder con José Navarro y su amigo Jorge Laborda.⁸⁷⁰

Quizá influido por las palabras de este último, en el *Aganipe de los cisnes aragoneses*, Andrés de Uztarroz compara el ingenio de nuestro poeta y el de Marcial. Con él compite “en lo dulce, elegante, y lo bizarro / de sus sales festivas”, trayendo a colación el mismo término, que poco parece tener que ver con el significado que actualmente se le atribuye.⁸⁷¹ Como recuerda Emilio Orozco, en lengua francesa es el adjetivo que más se utiliza para la caracterización del estilo barroco, y muy pronto se recurre a él para describir la poesía de Góngora. Podría tratarse de un italianismo importado a la España del seiscientos, según André Collard, quien lo definió del modo siguiente:

⁸⁷⁰ Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradojas: Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, Valentín Núñez Rivera (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 19-20.

⁸⁷¹ *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama por el Doctor Juan Francisco Andrés*, ed. cit., pp. 41 y ss.

Bizarro, en su origen ‘iracundo’, ‘fogoso’, es una cualidad moral que el español convierte en cualidad descriptiva de rasgos visuales y pintorescos. Implica siempre alguna belleza o elegancia llamativa, que busca la atención del lector o del espectador: no se limita al estilo o al temperamento de tal o cual individuo, sino que se extiende al vestido y al ademán, sobre todo en la comedia. [...] Aplicado al estilo, *bizarro* denota elegantes rimas, rimas cultivadas con esmerados adornos poéticos. [...] Ese término describe, pues, la “pulideza” material del verso, la industria de la lengua, el cultivo del ornato poético a que se refería Horacio con la voz *cultus*.⁸⁷²

Como se verá enseguida, en la poesía de José Navarro tienen cabida los cultismos, tanto de tipo léxico como sintáctico. No obstante, más partidario del ingenio y de los juegos de palabras, de las sales y las dilogías, que del embrollo de palabras cultas y sintaxis latinizante, el poeta ironiza sobre su escritura. En uno de sus vejámenes, en el que evoca además la fuente de su inspiración, dice refiriéndose a sí mismo: “cuando la musa lo tienta, suele tocarse de la poesía, pero le salen los versos con mucha gordura, que en el cuerpo solamente tiene las sutilezas”. Remite así al antiquísimo tópico relacionado con el don del verso, tenido como una enfermedad, según revela el uso fraseológico, puesto que el poeta se dice “tocado” de ese mal. En el remate de algunos poemas insiste en la idea del furor celebrado por Séneca o Platón, esa dolencia que se considera la *vena* poética, la “facilidad de componer versos”, tal y como dicta el *Diccionario de Autoridades*: “Sean los cielos

⁸⁷² Emilio Orozco, *Introducción al Barroco. Ensayos inéditos*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2009, pp. 85-86; André Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, op. cit., pp. 5-7.

testigos / que la vena se ha acabado, / y por eso me fui al prado / por no echar por esos trigos” (LXXIX, vv. 69-72).⁸⁷³

Las musas les hablan a los personajes desde sus rincones, como ocurre en la oración que compuso nuestro poeta para la Academia del conde de Lemos, en la que el tronco del laurel cobra vida, y le dice lo siguiente:

Desde hoy dedico el lauro venerado
a este docto museo esclarecido,
porque admire su nombre respetado
la ley inexorable del olvido.
Y tú, joven feliz, arrebatado
a aqueste sitio, más que conducido,
aunque sea tu plectro ruda lira,
canta sus glorias, su grandeza admira. (LII, vv. 155-163)

Amén de “la lira”, instrumento tópico que remite indefectible a fray Luis de León en la tradición de la poesía hispánica, entre muchos otros, aparece con frecuencia “el plectro”, que es a un tiempo inspiración y púa para percutir las cuerdas de los instrumentos. En la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, el escritor convierte dicho elemento en un equivalente de los hálitos transmitidos por una de las musas por excelencia:

En el nido alemán el ave augusta
ecos de su esplendor oyó este día,
en tanto, pues que tiene en pena injusta
la Alemania quejosa Lombardía,
de la helada región hasta la adusta,

⁸⁷³ Cejador, s. v. *tocar*, pp. 662-663.

plectro resuene de mejor Talía
que el arrojado aliento de mi pluma,
si en la espuma voló, para en la espuma. (Vv. 271-279)

Habitualmente, José Navarro justifica también su escritura por mediación divina, gracias a los santos cristianos a los que elogia, según se ha visto en el capítulo de la poesía religiosa. Es frecuente, incluso, que funda la tradición cristiana con la mitológica, como se ve, por ejemplo, en las quintillas “A la profesión de una religiosa del convento de Jerusalén”, en las que canta: “hoy mi musa se alborozar” (XXXII, v. 2). La ayuda de las divinidades paganas predomina, sin embargo, en la poesía encomiástica. Así, por ejemplo, justifica el atrevimiento que supone tratar de brindar sus versos al mismísimo conde de Lemos, artífice de su Academia, huyendo de la complejidad que requeriría su estilo: “Mi pluma en osadías remontada, / mi acento en armonías desatado, / llegará a la región más ignorada, / que aun del día a la luz se ha recatado” (LIII, vv. 89-92).

Ese ascenso a las materias elevadas, ya sean divinas o nobles, no está reñido con el descenso a los asuntos llanos, que se acompaña del manejo de la lengua popular, su gusto por la fraseología y la tan quevediana deconstrucción de refranes para la elaboración de conceptos, que bien merecía una atención especial. Poco parecería aportar a este trabajo un listado exhaustivo de todos los cultismos y metáforas compuestos por José Navarro, o una clasificación del uso de los adjetivos en las *Poesías varias*. Sin embargo, parece oportuna la síntesis de tales recursos, cuyo uso tan sólo puede entenderse mediante la cita de ciertos ejemplos que, por algún motivo, resulten oportunos y significativos. De

ese modo se apreciará la variedad estilística del poeta, no tanto en los tropos cuanto en los registros.

A lo largo de la exposición se atiende a otra serie de peculiaridades del léxico, que responden, entre otros aspectos, a la presencia de la toponimia aragonesa en el habla del poeta de Molinos. Aparte, destaca su manejo de ciertos campos significativos específicos como el vegetal, cuyo catálogo destaca por encima de otros ámbitos, o las variantes cromáticas que predominan a lo largo del libro. Finalmente, no podían dejar de atenderse otras marcas de estilo que caracterizan la escritura de José Navarro, además de los juegos de palabras. Nos referimos a la abundancia de interrogaciones y exclamaciones retóricas, presentes en otros poetas de su entorno, como veremos, y que indican la presencia de la oralidad, del habla popular y, por qué no, del canto, en las *Poesías varias*.

5.1. La metáfora y otras agudezas conceptuales

Dentro de los recursos conceptuosos, siguiendo la clasificación graciana, el de la metáfora es uno de los de mayor trascendencia en la obra que nos ocupa. Las abundantes investigaciones en torno a los tratados de Baltasar Gracián han servido para aclarar ciertos aspectos sobre el conceptismo, que el jesuita ya ponía en relación con la metáfora en el discurso IX de su *Agudeza y arte de ingenio*: “La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa, tercer principio de agudeza sin límite, porque della manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza”.⁸⁷⁴

Ha de adelantarse que en las *Poesías varias* no hay grandes saltos significativos entre los elementos asociados mediante esta figura literaria. Las semejanzas entre el término real y el imaginado se identifican con facilidad, y suelen quedar patentes, siguiendo de cerca, quizá, los preceptos de Aristóteles. Y es que dentro de las cuatro clases de metáfora que el filósofo recoge en su *Poética*, las mejor consideradas son aquellas que se fundan por analogía, según subraya también en el libro III de su *Retórica*. Parecidas instrucciones dicta Cicerón en su obra *Sobre el orador*: “hay que evitar en primer lugar la falta de parecido”, señala. Aun añadirá más adelante: “Después hay que procurar que el parecido no esté traído por los pelos [...], pues los ojos de la imaginación se dejan llevar más fácilmente a lo que se ha visto que a lo que se conoce de oídas”.⁸⁷⁵

⁸⁷⁴ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 381

⁸⁷⁵ Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., III, 1411a, pp. 534 ss y *Poética*, ed. cit., XXI, 1457b; Cicerón, *Sobre el orador*, ed. cit., III, 41-42, p. 450.

No parece casual la insistencia de José Navarro en el uso del verbo *parecer*, con el que abre el primero de sus poemas, el “Retrato a Julia”, subrayando precisamente la semejanza del referente y del artefacto literario: “El retrato del dueño / que el alma quiere, / óyelo, Julia, y mira / que te parece” (I, vv. 1-4). Se abren así las puertas del discurso metalingüístico, del que veremos más ejemplos, que no hace sino enfatizar los vínculos entre el texto y el mundo real. Mauricio Molho, al estudiar la metáfora en la obra poética del cordobés, señaló que “Góngora es ejemplar, pues con él el lazo del poema a lo real se hace esencialmente metafórico”. Al comenzar esas líneas, el estudioso define la metáfora como la manifestación en el lenguaje de “una polisemia abierta, por la que las palabras comparecen con múltiples e imprevisibles distorsiones de su significado lingüístico momentáneamente estallado”. En el caso de nuestro poeta, los sentidos desviados son fácilmente previsibles, como enseguida se verá en los ejemplos aducidos.⁸⁷⁶

En palabras de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, “se ha hecho hincapié en que el concepto, basado en metáfora o en dilogía, puede estar construido tanto sobre una recóndita alusión culta, mitológica o literaria, como sobre una silepsis o dilogía de origen popular”. Metáfora y dilogía son, sin duda, dos de los elementos fundamentales de la poesía de José Navarro, si bien, especialmente con respecto a la primera, ha de advertirse que manifiesta escasa originalidad, y que pocas son las imágenes de carácter novedoso en los sucesivos poemas. Sí se encuentran ciertas construcciones de una elaboración algo más meritoria, como la autorreferencia en el ámbito de la burla a través de la enfermedad, que le sirve para apelar tanto a su propia salud, como al amor, y, por supuesto a

⁸⁷⁶ Mauricio Molho, *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 13 y 14.

la escritura misma, como acaba de recordarse y se estudió con mayor profundidad en el capítulo dedicado a la poesía descriptiva.⁸⁷⁷

Para Lía Schwartz, “metáfora y juego de palabras son las dos fuentes principales del conceptismo y, de hecho, la metáfora es el recurso más complejo y atractivo del lenguaje poético de Quevedo”. Aunque la complejidad no es comparable en el caso de José Navarro, como enseguida se corroborará con ejemplos extraídos del libro, en las *Poesías varias* aparecen metáforas de muy diversa índole, entre las que abundan aquellas que proceden de la tradición petrarquista, por ejemplo, como la pintura verbal o la *descriptio puellae* (remitimos a los capítulos sobre el amor y la descripción).⁸⁷⁸

En torno a cada uno de los temas se revisa la tradición que ha grabado su huella perenne en escritores como el que nos ocupa, según ha podido analizarse también en los poemas de carácter religioso. Personificación, animalización o cosificación, así como referencias de carácter mitológico, abundan asimismo en la obra. En palabras de Heinrich Lausberg,

Ciertamente la metáfora empleada por el hablante individual (poeta) sólo raras veces representa una creación semántica; también las metáforas se hallan en la tradición, que comunica un cierto sello habitual (condicionado, por ejemplo, por el género literario) a la significación ocasional de cada caso. Con todo, la metáfora se mantiene en el espacio de la libertad; constituye una de las posibilidades más o menos numerosas de que dispone la *voluntas* para designar las cosas (*res*) [...].⁸⁷⁹

⁸⁷⁷ Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Lía Schwartz e Ignacio Arellano (eds.), Barcelona, Crítica, 1998, p. XI.

⁸⁷⁸ Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, op. cit., p. 18.

⁸⁷⁹ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ed. cit., vol. II, §561, p. 65.

Pese a la proliferación de este tipo de recursos en la escritura de José Navarro, la metáfora no se superpone ni prolonga para conformar alegorías, sino que aparece salpicada a lo largo de los poemas y los vejámenes. En ello parecen seguirse los dictámenes de Gracián, quien señaló en el discurso LI de su *Agudeza y arte de ingenio* lo siguiente: “Crueldad es, que no arte, condenar una hora eterna al que oye o al que lee a la enfadosa cárcel de una metáfora; digo a estar pensando en un águila, carroza o nave, aunque sea un sol”. El peligro de la oscuridad y el hastío que podía provocar una continuada y excesiva aplicación de la metáfora es también norma trascendente en los consejos de Quintiliano al orador.⁸⁸⁰

En lo que respecta a las *Poesías varias*, tampoco puede afirmarse que exista un rechazo de cierta contorsión expresiva, puesto que alguna de las metáforas se eleva a ese segundo grado que le otorga la naturaleza de concepto, si bien estos comparecen con escasa originalidad. Así podría decirse a propósito de las octavas “Al excelentísimo señor conde de Lemos, en la ocasión de nombrarle su majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón” (LIII), donde la idea de la caza y las dotes defensivas del personaje se describen mediante la recreación de toda una amalgama de mitología, religión, historia, e incluso antropología, aludiendo a la tradición cetrera y a la ornitología. Las metáforas del poema sugieren una movilidad, digna de tal viaje, que tal vez pretendan acentuar la representación de los objetos en un estado de actividad, añadiendo viveza al poema, como recomendaba Aristóteles.⁸⁸¹

⁸⁸⁰ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 713; Quintiliano, *Institutionis Oratoriae*, ed. cit., tomo III, libro VIII, cap. 6, 14-15, pp. 247-249.

⁸⁸¹ Aristóteles, *Retórica*, ed. cit. III, 1411a-1411b, pp. 534-538.

En lo que podría conformar una gramática de la metáfora, las acciones asociadas con ella dejan paso en ocasiones a la atribución, que puede producirse mediante estructuras de tipo genitivo, vinculadas con la preposición “de”: “el imperio de tu luz” (VIII, v. 2); “el cielo de su rostro” (LXXIX, v. 36). Lógicamente, también aparece introducida gracias a verbos copulativos como “ser”: “Yo fui la Clicie constante / del sol que luce en tus ojos” (III, vv. 51-52); “siendo eclipse tirano tu alegría” (VIII, v. 4. Puede producirse a través del verbo “hacer”.⁸⁸² Por otra parte, las imágenes y las metáforas se introducen mediante estructuras enfáticas del tipo: “pues en tus ojos todo un sol conduces, / y todo un cielo en ellos se ve junto” (VIII, vv. 10-11).

En su estudio sobre esta figura retórica en Quevedo, Lía Schwartz considera “la metáfora como predicación y no como fenómeno de sustitución de un lexema por otro”. Siguiendo su esquema, que, a su vez, parte de la clasificación de Coseriu, podemos hablar de dos tipos de metáforas: aquellas que se manifiestan mediante lexemas que pertenecen a distintas clases léxicas, y, por otra parte, lexemas que no pueden estar en combinación en el sistema de la lengua. En lo que respecta a la primera clase, incluye, en primer lugar, las personificaciones: “Y si la fama inconstante / (aunque es parlera la Fama) / calla que estoy en la cama” (XVII, vv. 5-7). También las animalizaciones (“Fénix te vi repetir”, LXII, v. 6), las vitalizaciones (“Tres veces desnudó la escarcha helada / cuanto vistió el abril de flores bellas”, LIII, vv. 9-10) y las

⁸⁸² Christine Brooke-Rose, *A grammar of metaphor*, London, Secker & Warbur, 1958, pp. 105 ss.

cosificaciones (“el alba a quien me humillo”, XXV, v. 37), todas ellas presentes en las *Poesías varias*.⁸⁸³

Siguiendo, entre otros, a Quintiliano, Heinrich Lausberg señala que “las metáforas suelen dividirlas los teóricos [...] según las zonas de transferencia con ayuda de la alternativa *animado / inanimado*, de suerte que se distinguen cuatro direcciones de transferencia”. La relación puede producirse partiendo de un ser animado que pasa a verse como otro igual: “Mercurio en forma de ingente / todos mis huesos habita” (XVI, vv. 9-10); o, viceversa, de un objeto inanimado a otro, también inanimado: “sea la tormenta / que agora la acrecienta / onda tirana que el peñasco afila” (XII, vv. 73-75). Puede partirse también de un ser animado que toma cuerpo de un objeto inanimado: “Era yo, por lo negro, / pez algún día, / pero ya, por lo flaco, / soy sólo espina” (XVI, vv. 41-44); y, al contrario, designar algo inanimado por medio de un ser animado, como ocurre con las alegorías y personificaciones de carácter mitológico: “y en vano el Céfito blando / con dulce aliento la oreo” (XX, vv. 19-20), de gran importancia, por cierto, a la hora de mencionar fenómenos atmosféricos.⁸⁸⁴

Las claves mitológicas tienen un peso considerable a lo largo del libro, como se ha estudiado en el capítulo correspondiente, dentro de una tendencia característica de la poesía aragonesa del Barroco. Es corriente que el poeta desmenuce las equivalencias que le llevan a relacionar los dos términos de la metáfora, ante la inexactitud para describir la belleza que percibe en el mundo real, con expresiones como esta: “aquella de

⁸⁸³ Eugenio Coseriu, *Principios de semántica estructural*, Marcos Martínez Hernández (trad.), Madrid, Gredos, 1981, pp. 158-161; Lía Schwartz, *op. cit.*, pp. 34 ss (la cita es de la p. 35).

⁸⁸⁴ Quintiliano, *op. cit.*, tomo III, libro VIII, cap. 6, 9, p. 247; Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ed. cit., vol. II, §559, pp. 63-64.

cuyos ojos / parece copia pequeña / el monarca de los astros, / el jayán de las estrellas” (LXXX, vv. 25-26). Mucho menor es el peso que en la obra de José Navarro adquiere la emblemática, tanto en lo que concierne a lo cuantitativo de su uso, cuanto en la variedad de elementos de los que se sirve.

La explicación de los vínculos entre el término real y el imaginado aparece aun cuando se trata de una imagen archiconocida como la de la vid y el olmo, que repetidamente aflora en las *Poesías varias*, o la variante del olmo y la yedra (XX, vv. 21-24), símbolo esta última del amor pernicioso. E, incluso, se imbrican ambas: “Nunca la vid cariñosa / trepó al halago del olmo, / si con la yedra lasciva / une sus ramos frondosos” (LXXIV, vv. 45-48). En ocasiones la imagen simbólica por excelencia parece superada por el elemento real: “de su dulce unión, / el olmo a la vid asido / sea amante imitador” (LXXII, vv. 46-48). En estos otros versos, por ejemplo, explica el alcance de cada uno de los miembros y personajes que quedaban reflejados ya en la imagen vegetal:

Quisiera, cuando en el prado
con dulce y sabrosa lid
el cariño de la vid
trepá del olmo al agrado,
que mi afecto enamorado
lograra en lazo dichosos
tus abrazos cariñosos,
y cuando los nuestros vieran,
ñudos a su envidia dieran
nuestros ñudos amorosos. (V, vv. 21-30)⁸⁸⁵

⁸⁸⁵ Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, op. cit., p. 211; sobre la imagen vegetal, véase su art. cit. “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: «Amor constante más allá de la muerte»”, pp. 213-232.

Las metáforas extraídas de las plantas son muy abundantes a lo largo de toda la obra, con especial calado de las flores, símbolo, entre otros aspectos, de la misma poesía, de su belleza y de su metafórico perfume (“los alientos a las flores”, V, v. 44), pero intrínsecamente ligada, también, a la hermosura de la dama: “¿quién duda que en el prado tristemente / se marchita la flor, pues falta el día?” (VIII, vv. 7-8). Llama la atención la importancia que el poeta otorga al poder de las flores como espejo de las relaciones humanas: “El lirio, amante fiel, / dice a la rosa su amor / y padece su dolor / competencias del clavel” (III, vv. 31-34). De ellas se han servido tópicos tan arraigados en la literatura como el del *collige virgo rosas*, que emparenta la juventud con la belleza pasajera, según hace José Navarro en estos versos:

Ayer el clavel gozó
el nácar de la flor reina,
que en el capillo avariento
hermosamente despliega.
Hoy su púrpura marchita
es escarmiento en la selva [...] (XX, vv. 13-18)

Entre los nombres de flor preferidos, sin duda alguna, se lleva la palma la rosa, que, por cierto, da lugar a la reiteración de ciertos sintagmas convertidos en lugares comunes del poeta, como la “rosa en capillo floreciente” (IX, v. 8; LXII, vv. 54-55). Se mencionan algunas especies de larga tradición en el imaginario del amor, además de la rosa, como el clavel o la violeta, cuya interacción recrea el poeta, por ejemplo, en esta décima:

No receles temerosa
que a otra se rinda mi amor,
pues nunca plebeya flor
envidia fue de la rosa:
su hermosura imperiosa
amante el clavel respeta,
y si ufano se sujeta
a su beldad, no se humilla
cortés a la maravilla,
ni fácil a la violeta. (VI, vv. 21-30)

Ciñéndose al tópico literario, los más admirables elementos de la naturaleza compiten con la belleza de la dama, para lo que no le faltan a José Navarro modelos tan representativos como el de Góngora (“Mientras por competir con tu cabello [...]”), tanto en lo temático como en lo gramatical. Su preciosismo es imitado por los seguidores aragoneses entre los que, sin duda, se encontraba nuestro poeta. Así, por ejemplo, se interpretan accidentes cotidianos como el recogido en el “Romance a Julia herida en una mano”: “Codicioso de esmaltar / con matices más gallardos/ sus flores, rosal grosero / hirió atrevido tu mano” (XI, vv. 89-92); “dos veces nueva flor tu blanca mano, / con hermosos matices, y crueles, / luces le ha dado a la fragante esfera” (XI b, vv. 9-11).⁸⁸⁶

De manera semejante se recurre a las piedras preciosas y otros minerales como elementos representativos de conceptos muy arraigados en la literatura, generalmente asociados con sus propiedades, entre ellas,

⁸⁸⁶ Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 27. Sobre la confrontación de la metáfora gongorina y la de los poetas aragoneses, Aurora Egido, *Poesía aragonesa del Barroco (raíces culteranas)*, op. cit., pp. 138 ss.

el color. Las aguas, por ejemplo, se tornan piedra traslúcida, cuya mayor parte de la extracción mundial procede precisamente de Aragón: “lágrimas son sus líquidos cristales, / ofreciendo en undosos alabastros / de su amor cariñosas las señales” (LIII, vv. 18-20). Frente a la nota localista, menos originalidad desprenden imágenes como el “rubí que su boca componía” (LII, v. 113) o el azul del zafiro como metáfora del mar (LXXIII, v. 20). Resulta más interesante, sin embargo, la conjunción de las metáforas del reino vegetal, con otros elementos procedentes del campo semántico de las piedras preciosas, como se ve muy bien en estos versos:

Yo al jazmín presidir le vi eminente,
que en trono de esmeraldas se asegura,
pero venciome honesta la clausura
de la rosa en capillo floreciente.

Yo del zafiro vi el luciente giro,
y aunque admiré su luz por peregrina,
al diamante elegí, por astro errante. (IX, vv. 5-11)

Al hilo del catálogo de plantas, y del citado verde esmeralda, tan recurrente en las *Poesías varias*, puede afirmarse que la abundancia de esa tonalidad en la naturaleza justifica su “valor real” en la poesía, según dijera Dámaso Alonso. Este concibió la lírica de Góngora como culmen de la intensificación cromática que comienza con Garcilaso, cuando señalara que no hay “nadie más colorista que el cordobés”. Las flores y el color a menudo funcionan como elementos equivalentes sobre los que el poeta ingenia sus imágenes, símbolo de la regeneración, la frescura y de

un entorno que reverdece: “en luces de jazmines y claveles, / Fénix se repitió la primavera” (XI b, vv. 13-14).⁸⁸⁷

El blanco y el verde tienen su protagonismo en aquellos momentos en los que la naturaleza se traslada al plano principal, de la misma forma que ya demostrara estadísticamente Margot Arce con respecto a la poesía de Garcilaso de la Vega. En la obra de José Navarro reverdece con asiduidad la esperanza: “Y en tálamo florido / que esmeraldas adornen, / amante solicita / que sus dichas se logren” (XVIII, vv. 49-52). Se confunde incluso con el shakesperiano monstruo verde de los celos, y ambos se materializan tomando el cuerpo de una nube, como se ve, por ejemplo, en estos versos: “que al tropezar con los celos / ya encuentras con la esperanza. / Dafne, tu esquivez abona / esa verde nube densa” (LII, vv. 73-76).⁸⁸⁸

Otro de los colores predominantes dentro de la paleta cromática de las *Poesías varias* es el negro, que adquiere también gran importancia simbólica, como se estudió en el capítulo dedicado a la poesía descriptiva, precisamente por su constante atribución al poeta. Es curioso el empleo que hace del tono de su piel, oscura como la pez, que da pie en numerosas ocasiones a los juegos de sentido. No debe olvidarse que, además de la alusión a la raza o al estado de salud, el color negro referido a la mujer se ha asociado en la tradición popular con una función simbólica muy concreta, que de manera habitual tiene que ver con la

⁸⁸⁷ Dámaso Alonso, “Claridad y belleza de las *Soledades*”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970, p. 78.

⁸⁸⁸ Margot Arce de Vázquez, *Garcilaso de la Vega: Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Barcelona, UPREX, 1975, p. 137.

sensualidad, el enfrentamiento con las normas sociales y la libertad sexual (VII, v. 15).⁸⁸⁹

En su empleo metafórico, la adjetivación por medio del color es fiel a tópicos muy extendidos en lo que respecta a la descripción de la mujer. Así se percibe, por ejemplo, en cuanto a la pureza y la claridad de la piel de la dama, Julia las más de las veces, que contrasta con el rojo o el púrpura de sus mejillas y labios, mientras que guarda una cierta analogía con la blancura de sus dientes, “nácar” y “perlas” (I, vv. 33 y 36). Asimismo, la boca es “carmín”, “grana”, “coral” (V, vv. 35-40), colores encarnados como el “arrebol” (III, v. 21; XVIII, v. 72; XXXIII, estribillo; LII, v. 69; LIII, v. 41; LXII, v. 34; LXX, v. 9; LXXV, v. 32; LXXVII, vv. 24 y 84), que constituyen tan sólo algunas de las equivalencias tonales de las *Poesías varias*, perfectamente contenidas, por ejemplo, en la gama de las *Soledades*. Entre otras, el blanco se traduce también a “marfil” o “jazmín” (XLII, v. 40), donde flor y piedra significan la intensidad del color.⁸⁹⁰

La naturaleza en la que se ubica la enamorada, el poeta metido en la piel de un pastor, o la persona del conde de Lemos en los escenarios de su triunfo se rodean de elementos asociables con los campos semánticos de la luz y de la sombra: “Doradas plumas de carmín y grana, / al rojo despuntar de la mañana, / por azules esferas sacudía / ese prodigio que gobierna el día” (LIII, vv. 1-4). En el escenario feliz predominan los colores vivos y las gamas cálidas, mientras que se hace la oscuridad en los poemas en los que quiere enfatizarse la idea de tristeza o los finales desdichados. Así puede verse

⁸⁸⁹ Margit Frenk, “La canción popular femenina en el Siglo de Oro”, en *Actas del Primer Coloquio Anglo-Hispano*, Madrid, Castalia, 1993, vol. II, pp. 151-156.

⁸⁹⁰ Dámaso Alonso, “Claridad y belleza de las *Soledades*”, *Estudios y ensayos gongorinos*, *op. cit.*

en la imagen de la que se sirve el poeta para figurar el desmayo de una dama: “De pardas nubes la obscura / prisión el día encerró” (LXX, vv. 1-2).⁸⁹¹

Volviendo a la clasificación anteriormente indicada, un segundo tipo de metáforas lo conforman aquellas mediante las cuales se relacionan lexemas que no pueden estar en combinación en el sistema de la lengua. Dentro de esta gran clase, podemos encontrar, en primer lugar, la relación de un concepto de sonoridad o temporalidad, con un predicado de la clase de lo material o corporal: “Aquel que fue prodigiosa, / sagrada voz del desierto, / tan grande que se escucharon / en todo el mundo los ecos” (LXXVII, vv. 29-32). Este ejemplo remite además por medio de la metonimia al personaje, san Juan Bautista, artífice de esa “voz grande”.⁸⁹²

Un segundo tipo de relación metafórica entre lexemas que no pueden, en principio, combinarse en el sistema de la lengua, pone en correspondencia la incorporeidad o la bidimensionalidad, con predicados de volumen o corporeidad. Así parece entenderse en alguna metáfora fosilizada ya en nuestra lengua, del tipo “humildad profunda”, que José Navarro menciona, por ejemplo, en un poema a san Pedro (XXII, v. 2). Pero también otra serie de imágenes que se mantienen vivas en nuestra lengua, como esta, relacionada con el pensamiento y la expresión “construir castillos en el aire”: “y también a tu cerebro, / en donde levantas fácil / ligeras torres de viento / que al primer soplo se caen” (LVI, vv. 53-56).

En tercer lugar, existen las predicaciones metafóricas que describen partes del cuerpo humano. Puesto que abundan las

⁸⁹¹ En este sentido, M. J. Woods estudió todo tipo de metáforas en *The poet and natural world in the age of Góngora*, y especialmente la relación de los sentimientos humanos con la naturaleza, *op. cit.*, pp. 146-175.

⁸⁹² Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, *op. cit.*, pp. 131 ss.

descripciones de damas, este tipo de alocuciones suele referirse a los miembros de la fémina en cuestión. En ciertas ocasiones asistimos a la vitalización de esas partes del cuerpo, que toman la actitud de una persona en su relación con los otros miembros: “Enamorado su cuello, / columna de nieve igual, / de ver su rostro divino / él lo quiere sustentar” (LXXXII, vv. 73-76). Como se ha visto en el análisis de la poesía amorosa, es frecuente la superposición de las metáforas corporales con las imágenes de origen mitológico. Así, por ejemplo, la asimilación astral de los ojos y la remisión posterior a la metamorfosis que originó el girasol: “Yo fui la Clicie constante / del sol que luce en tus ojos” (III, vv. 51-52).

Ejemplos como el citado destacan una tendencia frecuente en la poesía de José Navarro, como es la unión de los dos elementos que componen la metáfora por medio de una cópula. La aparición de dicho nexo verbal se prefiere a la sustitución del término real por el imaginario. Recordemos que, para Dámaso Alonso, “en Góngora sólo aparecen los términos irreales”, y añade: “He aquí, por tanto, llevada a su último extremo, una lengua poética en la que los designativos metafóricos están poniendo constantemente una barrera irreal entre la mente y el objeto mismo”.⁸⁹³

Decía Aristóteles en el libro III de su *Retórica* que las metáforas han de sacarse de cosas bellas, y así puede verse en las numerosas imágenes del rostro de la dama: “de tus mejillas las flores / con el llanto de la aurora” (LXII, vv. 24-25). Por su parte, Quintiliano recoge dentro de las propiedades de la metáfora la de poner de manifiesto “algunas cosas, poco bellas como para ser dichas” y, en efecto, José Navarro echa

⁸⁹³ Dámaso Alonso, “Claridad y belleza de las *Soledades*”, *Estudios y ensayos gongorinos, op. cit.*, p. 73.

mano de eufemismos muy extendidos como “imagen viva parezco, / del modo que nos la pintan, / de la que con pies iguales / chozas y palacios pisa” (XVI, vv. 13-16). Pero también otras, más amables y originales: “si aquesta pena fiera / la causa la primavera, / viene con muy mala flor” (XVII, vv. 22-24). Además del elogio del cuerpo femenino, los miembros del poeta se convierten en el objeto central de varias prosopografías, como se ha estudiado en el capítulo dedicado a la descripción.⁸⁹⁴

En el contexto que nos atañe parece evidente que otra norma que impera es justamente la simultaneidad de ambas, dando lugar así a monstruosas combinaciones de lo bello y de lo feo, tan usuales en la época. Esta mezcolanza puede apreciarse especialmente en las metáforas de los poemas burlescos: “Entre unas sillas echado / estaba, ¿mas qué sería / que agora tuvieras celos / de los brazos de las sillas?” (XIV, vv. 5-8). O, también, en la jácara que el poeta incluye en las *Poesías varias*: “Dejola chillando y fuese, / quedándose la cuitada / con dos fuentes en los ojos / y con un tajo en la cara” (LXVI, vv. 25-28).

Por último, un cuarto tipo de metáforas dentro de esa segunda categoría, bajo la cual se vinculan lexemas que no pueden estar en combinación en el sistema de la lengua, es la relación entre lo no líquido con predicados de líquido. En ese sentido, siguiendo la categorización anteriormente dicha, en el estudio de la metáfora de la lírica de Quevedo parece adquirir importancia el verbo *derramar*, que también en las *Poesías varias* aparece al menos media docena de veces, y lo hace con sentidos figurados como “la sangre que derrama” un cuerpo herido por las flechas del amor (VI, v. 17), el rosicler que el sol derrama (XII, vv. 1-4), un galicismo frecuente, por cierto, o las perlas que derrama la Aurora

⁸⁹⁴ Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., p. 494; Quintiliano, *op. cit.*, tomo III, libro VIII, cap. 6, 8, p. 245.

a media noche (XLVI, vv. 9-10), que aparecen en el romance “A nuestra señora del Pilar”. Son, por cierto, muy numerosas las diferentes visiones del rocío y del amanecer, como se ve en este otro ejemplo: “Sudó como cuando llora / el aljófar que atesora / el alba cobrando olores” (LXII, vv. 21-23). El *Diccionario de la Real Academia*, no obstante, recoge la generalización del uso del *aljófar* para estos menesteres, como sinónimo de la evocadora condensación, que tantos versos inspira en la obra que analizamos.⁸⁹⁵

Como ya hemos apuntado, lo más habitual en las *Poesías varias* es que la procedencia de las metáforas pueda identificarse con cierta facilidad, o sean ya parte del imaginario literario de la época, restando viveza a la lengua poética. En palabras de Lía Schwartz,

Las buenas metáforas de los textos de Quevedo son aquellas que producen sorpresa porque relacionan dos términos francamente incongruentes y requieren el *ingenium* del receptor para ser cabalmente descifradas. Ahora bien, no todos los enunciados poseen el mismo grado de complejidad e interés: hay metáforas triviales y metáforas vivas, metáforas adocenadas en la lengua satírica del siglo XVII y verdaderas creaciones personales.⁸⁹⁶

La originalidad y las creaciones personales escasean en la obra de José Navarro, según ha podido comprobarse, y tanto es así que se extiende a todo el ámbito conceptual. Quizá nuestro poeta siguiera de cerca los preceptos de Vives, que advertía que “son peligrosas las metáforas nuevas y un tanto rudas, antes de que las suavice el uso”. Para evitar la brusquedad de esa sorpresa, cuando esos lazos significativos son de cosecha propia, según añade el autor, “a estas metáforas suelen

⁸⁹⁵ Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, op. cit., p. 168.

⁸⁹⁶ *Ibidem*, p. 18.

añadírselos algunas atenuaciones: «como, así como, como si, por así decir, según de dice, como ahora decimos, si se me permite la expresión». Idéntica recomendación hacía Quintiliano al orador: “si damos la impresión de haber hecho alguna invención de un modo más que peligroso, necesario será adelantar ciertas fórmulas que nos den seguridad”, y añade que “esta misma precaución será también útil en las expresiones metafóricas”.⁸⁹⁷

En las *Poesías varias* se solicita licencia para expresarse por medio de la pluma en múltiples ocasiones, como en el “Romance a Julia” (XI, v. 5) o en unos versos “A san Juan Evangelista” (XLI, v. 37). A los personajes trascendentes se les pide “permiso” para cantar sus grandezas a través de la lengua literaria, considerada insuficiente, como manda la tradición. Pero, más allá del tópico, que concierne al asunto desarrollado, los nexos de unión eran ya para Aristóteles la única diferencia entre la metáfora y la imagen, como deja patente en el libro III de su *Retórica*, si bien, a efectos prácticos, preferimos denominarla comparación.⁸⁹⁸

Se trata de otra de las figuras del gusto del autor, en cuya poesía se aprecia un uso abundante del *como*, que sirve, según se recordaba en los ejercicios de retórica clásica, tanto para las comparaciones de personas como a las de cosas. La comparación o símil, en la que se expresan los dos elementos relacionados, “ha sido siempre considerada como una figura perteneciente a la serie metafórica”.⁸⁹⁹ En las *Poesías varias* no faltan ejemplos para constatar la multiplicidad de valencias que

⁸⁹⁷ Juan Luis Vives, *El arte retórica*, Emilio Hidalgo (prol.), Ana Isabel Camacho (ed. y trad.), Barcelona, Anthropos, 1998, pp. 25- 27; Quintiliano, *op. cit.*, tomo III, libro VIII, cap. 3, 37, p. 193.

⁸⁹⁸ Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., pp. 501-504, 545 ss.

⁸⁹⁹ José Antonio Martínez, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975, p. 403; Teón, *op. cit.*, 112, p. 128.

introduce el nexos *como*, especialmente en la función de aditamento o complemento circunstancial de modo: “cíñame como defensa / y después como corona” (VI, vv. 39-40).

Con frecuencia suelen referirse a una acción, según se aprecia en el poema de carácter narrativo de la “Fabula del juicio de Paris”: “Juno, que estaba rabiando, / como si hablara por señas, / tomó entre todas la mano” (LXXXVII, vv. 58-60). En este tipo de construcciones el *como* suele introducir la prótasis de una oración condicional, que requiere generalmente en español el modo subjuntivo, puesto que, casi siempre, se trata de circunstancias irreales. Son propiamente consideradas, en toda su dimensión histórica, periodos modales hipotéticos que, en este caso, debido a su empleo literario, refuerzan el carácter pretérito y la creatividad por parte del poeta.⁹⁰⁰

Tampoco puede dejar de anotarse aquí que se percibe una cierta asiduidad del uso del *como* en su sentido causal-explicativo, que encontramos en español desde el *Cantar de mio Cid*. Según explica F. Javier Herrero Ruiz de Loizaga en su manual de *Sintaxis histórica de la oración compuesta en español*, “indica con frecuencia la causa concomitante y conocida”. Todos los testimonios de las *Poesías varias* introducen causales del enunciado, razón por la cual podemos hablar de la figura del símil: “y, como flacas están / mis piernas, están cansadas, / pues éntrome en un zaguán / a hablar con unas tapadas” (XV, vv. 37-40). Además, como corresponde al periodo, ya no aparecen ejemplos en los que se acompañe de subjuntivo, sino que los verbos de la oración subordinada se conjugan en el modo indicativo o en imperativo: “Como matan mirando / sus ojos lindos, / me parecen milagros / y basiliscos” (I,

⁹⁰⁰ F. Javier Herrero Ruiz de Loizaga, *Sintaxis histórica de la oración compuesta en español*, Madrid, Gredos, 2005, p. 285.

vv. 21-24); “Ya mi amor, Julia bella, / como es tan ciego, / por enviarte un retrato / te envía un espejo” (I, vv. 53-56).⁹⁰¹

Las comparaciones de José Navarro no se producen tan sólo entre dos elementos, sino que abundan aquellas que establecen relaciones de conjunto. En más de una ocasión encontramos refuerzos del nexo, entre los que, paradigmáticamente, se encuentra *cuando*: “Sudó como cuando llora / el aljófara [...]” (LXII, vv. 21-22). Los desarrollos de este tipo de figuras probablemente acentúen el gusto del poeta por el lucimiento a través de ejercicios como los explicados por Alfonso de Torres en este sentido: “en la figura de la comparación se opone un conjunto a otro”, y añade que, pese a ser “una especie de adorno breve”, cuando “la comparación se hace con el fin de practicar, suele desarrollarse con más amplitud”. Otros ejemplos nos ayudan a entender, precisamente, el despliegue de elementos poéticos del que quiere hacerse gala, implementando la comparación con una *amplificatio* de carácter geográfico:

Víctima se consuma
mi triste canto con mi triste vida,
como cuando, impedida
del undoso Caístro la corriente,
al dulce fin doliente
es sacrificio su nevada pluma,
al duro nieto de la blanda espuma. (LXXXIII, vv. 36-42)⁹⁰²

⁹⁰¹ *Ibidem*, p. 335.

⁹⁰² Alfonso de Torres, *Ejercicios de retórica*, Violeta Pérez Custodio (ed. y trad.), Luisa López Grigera (introd.), Madrid, Laberinto, 2003, p. 297.

Otra nota característica la poesía de la época, que se percibe en la obra de José Navarro también con escasa innovación, es el empleo de la *amplificatio*. Algo se ha dicho ya a este respecto en el capítulo dedicado a la poesía mitológica, o en el de la poesía amorosa, ámbitos en los que se demuestra el valor de un recurso que Luis Vives sintetizó del siguiente modo: “la alusión a una historia o una fábula se consigue con frecuencia un gran ahorro de palabras”. El conceptismo imperante, pues, se sirve de un catálogo de argumentos cuya mera sugerencia despierta en el lector u oyente una cadena de imágenes, por medio de las cuales aprehende mejor el significado del poema.⁹⁰³

En el volumen que estudiamos aparecen muchas perífrasis por las que las divinidades son mentadas mediante la alusión de sus funciones o atributos: “la que nació deidad, / vivió escollo y murió árbol” (XXI b, vv. 31-32). Se trata de una de las posibles clases de metonimia que sintetiza Lausberg, siguiendo especialmente, en este caso, a Quintiliano y a Cicerón: “las relaciones reales entre la palabra empleada metonímicamente y la significación mentada [...] son de especie cualitativa (causa, efecto, esfera, símbolo)”. Entre ellas, encontramos también en las *Poesías varias* relaciones entre persona y cosa, en la que el habitante es nombrado por el lugar habitado: así, por ejemplo, cuando Lemos toma el cargo de virrey de Cerdeña, José Navarro habla de la “isla feliz, [...] a tu obediencia grata” (LIII, v. 31).⁹⁰⁴

Volviendo a las comparaciones, aquellas que implican contigüidad de los conceptos, es decir, las relaciones de la parte por el todo, de lo particular a lo general, de la especie al género y otras, son denominadas en retórica sinécdoque. Para muchos autores, esta es una

⁹⁰³ Juan Luis Vives, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁰⁴ Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ed. cit., vol. II, §568, pp. 71-74.

variedad de la metáfora, de la que en las *Poesías varias* encontramos, por ejemplo, la evocación de todo ser humano a través de sólo uno de ellos: “voy por tu carta a la hora / que en mudo silencio sordo / descansa la voz del hombre, / del can el latido ronco” (LXXIX, vv. 9-12). Por la remembranza de su luz, es frecuente también la alusión de la divinidad en la poesía religiosa mediante imágenes como la “del alba más bella” (XL, v. 52).⁹⁰⁵

Muy ligada a las relaciones metafóricas que acabamos de analizar está otra nueva figura retórica que se aprecia en sintagmas como “música dulce” (XVIII, v. 91), u otros más elaborados: “pescador con dicha tanta / que la palabra de Cristo / la oyó a la lengua del agua” (XLVIII, vv. 1-4). Son sinestesias que bien pudiera haber criticado Andrenio en alguno de sus discursos: “Las palabras se oyen, que no se comen ni se beben [...]; verdad es que nacen de los labios, pero mueren en el oído y se sepultan en el pecho. Éstos parece que las mascan y que se relamen con ellas”.⁹⁰⁶

La sinestesia supone una ruptura de la lógica, una serie de *contraditiones in terminis* que, fuera del campo de lo sensorial, son una constante en las *Poesías varias*. Se logran, sobre todo, a través de la antítesis o de la relación entre los opuestos, de los que “suele ser émula la perfección”, como señaló Gracián en el discurso V de su *Agudeza*. Quizá porque, en ocasiones, es así como se evoca el justo medio, según se lee en algunos versos que José Navarro le dedica a la belleza de su enamorada: “su nariz peregrina, / como no peca / en pequeña ni en grande, / es muy perfecta” (I, vv. 29-32).⁹⁰⁷

⁹⁰⁵ José Antonio Martínez, *op. cit.*, pp. 323-325.

⁹⁰⁶ Así puede leerse en la primera parte de *El Criticón* de Baltasar Gracián, en *Obras completas*, ed. cit., p. 874.

⁹⁰⁷ En *Obras completas*, ed. cit., pp. 338-339.

Según se lee en la *Retórica a Herenio*, la antítesis se produce “cuando el discurso se configura sobre la base de contrarios”. Aristóteles, por su parte, en el libro III de la *Retórica*, explicaba el alcance de este recurso al considerar los contrarios comprensibles que, enfrentados entre sí, son más comprensibles todavía. La importancia de estos contrastes radica, según recordara José María Pozuelo, en que pueden reflejar una lucha interna del poeta, algo difícil de justificar en la obra de nuestro autor, a no ser, por ejemplo, que tratemos de la poesía amorosa y metáforas fosilizadas como la de la “dulce prisión” (IV, v. 34), que sirve también para aderezar el paisaje en el que se ubica al conde de Lemos (LIII, v. 86).⁹⁰⁸

Cuando las equiparaciones son desproporcionadas, se habla de hipérbole, otra de las agudezas conceptuales que gusta sobremanera a José Navarro, especialmente a la hora de concluir estrofas o poemas: “estoy con un sentimiento / y muchísimos dolores” (XVII, vv. 3-4); “y de mis ojos siempre / copiosamente corren / la margen de mi rostro / tristes inundaciones (XVIII, vv. 121-124); “veremos tanto de hombre / y tantísimo de Dios” (XLIII, vv. 9-10). Su importancia en la escritura del seiscientos viene autorizada, entre otros, por Gracián, gracias a los varios discursos que el jesuita dedica en *La Agudeza y arte de ingenio* a este tipo de procedimientos (XIX-XXV). Decía Aristóteles que “lo maravilloso es agradable, y prueba de ello es que todo el mundo al contar las cosas exagera, en la idea de que así agradan”. Nada embelesa más que la santidad y, así, por ejemplo, para lograr una idea aproximada de las acciones y el rostro de santa Lucía, el autor de estas *Poesías varias* lo

⁹⁰⁸ *Retórica a Herenio*, ed. cit., pp. 246 (libro IV, 15) y 298 (libro IV, 45); Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., pp. 528-529; José María Pozuelo, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, op. cit., p. 282.

asocia con “esfera más peregrina” (XLIX, v. 22). También de san Agustín recuerda que voló “a la esfera más suma” (XXXV, v. 48), otorgándole la mayor ponderación posible, que no admite término de comparación.⁹⁰⁹

La hipérbole, que define Quintiliano como la “razonable exageración de la verdad”, consiste en “decir algo más allá de la credibilidad”. Suele emplearse para provocar a risa, y conlleva siempre el riesgo de caer en lo ridículo, rozando los límites de la verosimilitud y el decoro. En ocasiones se suceden los versos que intensifican de forma sinónima una determinada idea, reforzando su naturaleza y ampliando por medio de adjetivos duplicados o imágenes el concepto principal: “voy por tu carta a la hora / que en mudo silencio sordo / descansa la voz del hombre, / del can el latido ronco” (LXXIX, vv. 9-12). En ese sentido, la expresión desproporcionada de un concepto trivial parecía intolerable para autores como Juan de Jáuregui, aunque no parece importarle a José Navarro que, precisamente también en el ámbito del humor, lleva hasta sus últimas consecuencias la exageración de sus propias flaquezas.⁹¹⁰

En los versos de índole burlesca este recurso de la hipérbole se materializa en una serie de metáforas que, según se indicó en el capítulo de la poesía descriptiva, tiene modelos fácilmente reconocibles. José Navarro señala respecto a sus extremidades inferiores que “tocar esta materia es darme en las espinillas” (XVI, vv. 27-28), al igual que Francisco de Quevedo, en una letrilla satírica, apostilla: “eran todas espinillas / ayer las piernas de Antón”. En el mismo poema, nuestro poeta

⁹⁰⁹ Aristóteles, *Poética. Magna moralia*, Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2011, p. 86.

⁹¹⁰ Quintiliano, *op. cit.*, vol. III, libro VIII, cap. 6, 67, 73-74, pp. 269 y 273; José Manuel Rico, *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, pp. 196-200.

se lamenta: “que mis mayores amigos / de que los toque se pican” (XVI, vv. 23-24), y Quevedo, en otra parte, decía: “pues pica con las rodillas / más que con el acicate”. Como recoge Julio Cejador y Frauca en su *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro*, y adelantamos ya la importancia de la fraseología en las *Poesías varias*, *tocarle* significa “serle deudo, amigo”, pero también “adolecer de algo”. *Picarse* tiene múltiples significados, como el mismo de padecimiento en sentido negativo, pero también es “dárselas de algo”, o sentir que se pierde, en el juego, por ejemplo.⁹¹¹

Decía Aristóteles que “la metáfora es la trasposición de un nombre ajeno, sea del género a la especie, o de la especie al género, o de la especie a la especie, o de manera analógica”, y a esa definición añadía, además, que los refranes y las más celebradas hipérboles son también metáforas. Así parece corroborarlo José Navarro en los versos que acaban de verse, y en tantos otros, aludiendo a lo punzante de sus huesos dada la escasez de sustancia que los recubre. Como insistentemente resume el poeta, todo él es “sólo espina”, “un espárrago que mondan, / una lanceta que afilan, / se me han de poner muy anchos / si busco su compañía” (XVI, vv. 5-8). Quevedo, por su parte, emplea expresiones del tipo “un espárrago barbado”.⁹¹²

Metáfora, metonimia, hipérbole o sinécdoque son algunas de las figuras retóricas que conforman el lenguaje poético de José Navarro. Como se anunciaba en la introducción a estas páginas, poco puede sustentarse este tipo de recursos si no encuentran su correlato en otra

⁹¹¹ Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. II, 653, pp. 156-157, vv. 15-16 y 656, p. 163, v. 22; Cejador, s. v. *tocar*, pp. 662-663 y *picar*, p. 520.

⁹¹² Aristóteles, *Poética. Magna moralia*, Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2011, p. 77; *Retórica*, ed. cit., p. 547. Respecto a la poesía de Quevedo, seguimos nuevamente la ed. cit., 656, p. 164, v. 53.

clase de agudezas de las que también habló Baltasar Gracián. Intrínsecamente relacionadas con los aspectos formales de la escritura, las agudezas verbales, como enseguida veremos, tampoco carecen de importancia en las *Poesías varias*.

5.2. Agudezas verbales

El estilo de la lengua de José Navarro manifiesta una característica de buena parte de los poetas de la segunda mitad del XVII, que se había ido fortaleciendo a medida que avanzaba el siglo. Motivado por el estudio de la obra de José Pérez de Montoro, Alain Bègue llevó a cabo una “Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII”, un trabajo en el que se sintetiza dicho rasgo:

En lo que a la *dispositio* se refiere, la doble condición de la sistematización del uso del concepto y de la necesaria comprensión única del auditorio tuvo como consecuencia el desarrollo y la amplificación de estructuras sintáctico-poéticas ya existentes, como las estructuras plurimembres, y estructuras fundadas en el paralelismo y la simetría.⁹¹³

Siguiendo esa tendencia, entre las agudezas verbales más frecuentes de las *Poesías varias* se encuentran los paralelismos, que suelen desarrollarse en parejas de versos contiguos cuando reúnen oraciones completas: “oyó sus quejas el árbol, / oyó el aire sus sollozos” (LXXIV, vv. 23-24). Pueden ocupar un solo verso cuando se trata de otro tipo de sintagmas, entre los que abundan los nominales: “estrellas de carmín, astros de nieve” (LII, v. 32); pero también otros que ejercen funciones adverbiales: “en ameno pensil, en fértil prado” (LII, v. 28). En ocasiones, se desprecia la mera yuxtaposición de los elementos que lo conforman para recurrir a una conjunción copulativa, dando lugar a paralelismos por adición, como “dos a dos y tres a tres” (LXXVI, v. 18), “a Dios sirvió siendo mozo / y le sirvió siendo viejo” (XLIV, vv. 14-15).

⁹¹³ Alain Bègue, “Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro”, *Criticón*, 97-98 (2006), p. 156.

Otras veces, se construyen paralelismos por contradicción, cuando es la disyunción la relación entre ambos elementos: “ya turbios o ya serenos” (LXIV, v. 47).

Las estructuras trimembres son a veces un elemento para llamar la atención sobre el último verso del poema, como, curiosamente, puede verse en dos de los sonetos de temática amorosa: “triste el sol, seco el prado y yo, difunto” (VIII, v. 14), “por ser sol, por ser rosa y ser diamante” (IX, v. 14). Es frecuente que estas correlaciones conformen la figura llamada isocolon, una yuxtaposición de miembros con idéntico número de palabras, de igual categoría sintáctica, como se ve en el quiasmo “su admiración las alabe, / su alabanza las admire” (LII, vv. 209-210); pero también en otros casos como “contra el valor de fortaleza armado, / contra el amor de afectos conducido” (LX, vv. 3-4). A menudo, estas sucesiones resaltan un valor antitético: “ella me mate, o yo me muera” (XII, v. 98).

En casos puntuales, algunos de estos paralelismos devienen quiasmos: “Ya que el Ebro ha merecido / que en sus cristales felices / o cándidas naves vuelen, / o blancos naveguen cisnes” (LII, vv. 187-190). Con este ejemplo podemos corroborar, a su vez, la escasa variedad de adjetivación que se manifiesta a lo largo del libro, aunque bien pudiera tratarse de un elemento deíctico consciente, puesto que los “cándidos cisnes” son ya mencionados unos versos antes en la misma canción (LII, v. 123), enfatizando así su reiterada aparición por medio del establecimiento de un cierto paradigma. Este ha sido considerado por Mercedes Blanco, por ejemplo, “núcleo de la invención lingüística gongorina”, y clave poética, entre otras obras, de las *Soledades*. Es frecuente, a su vez, en quiasmos del estilo del anterior, la oposición por

medio de otros elementos léxicos, como las conjunciones, cuya aparición consecutiva puede dar lugar al polisíndeton: “o sus olvidos se acuerden, / o sus memorias se olviden” (LII, vv. 225-226). O, también, las preposiciones, como en este ejemplo, en el que el intercambio de los papeles sintácticos nos permite hablar, además, de retruécano: “que con vitoria fue vuestra ruina / y sin ruina es ya vuestra vitoria” (LIX, vv. 13-14).⁹¹⁴

Por otra parte, como se observa ya en algunos de los paralelismos aquí plasmados, son muy abundantes las correlaciones en las que se omite algún elemento que se da por consabido: “y en curso breve / brotó cristal, por señal / de que era el cuello de nieve / y la sangre, de cristal” (XLVII, vv. 41-45). Este tipo de analogías exceden el ámbito del paralelismo, puesto que aúnan en muchos casos más de dos versos: “que su ingenio con mil galas / voló a la esfera más suma, / su corazón, con dos alas, / su mano, con una pluma” (XXXV, vv. 46-50). En las *Poesías varias* es muy frecuente que anáfora y paralelismo constituyan las dos caras de la misma moneda: “marchitó el yelo traidor / todo el cielo flor a flor, / todo el jardín rayo a rayo” (LXII, vv. 48-50).

En el mismo ámbito de las repeticiones, muchos son los procedimientos empleados por José Navarro que denotan esa misma idea reiterativa y enriquecen al paralelismo o la anáfora. Aparecen epanadiplosis, como se ve en estos versos del poema “A una dama volviendo de un desmayo”, en el que prácticamente cada una de las quintillas repite un mismo término: “y la nieve a quien se atreve, / copia de rayos igual, / deshacer pudo en cristal / parte alguna de su nieve” (LXII, vv. 17-20); del mismo modo, “sol” y “solares”, vv. 1-5; “ojos”,

⁹¹⁴ Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, op. cit., pp. 305-313.

vv. 31-35; “perlas”, vv. 41-45). Da coherencia al poema y, además, como se lee en la *Retórica a Herenio*, “la conduplicación consiste en la repetición de palabras con fines de amplificación o de conmovier, por lo que el término repetido adquiere una función semántica predominantemente afectiva”. No son tan del gusto del autor, sin embargo, anadiplosis o epanalepsis, muy útiles, según Hermógenes, “para crear distinción y claridad”.⁹¹⁵

Otro tipo de figura retórica que pertenece al ámbito de lo verbal es el polípote o políptoton, que consiste en la repetición de un mismo lexema con diferentes morfemas, o de una misma palabra en diferentes formas gramaticales. Esta marca de estilo trasciende la poesía de José Navarro, puesto que el escritor salpica su prosa de los mismos adornos con los que elabora sus versos. En el segundo de sus vejámenes, por ejemplo, la *boca* y los *bocados* sirven para esbozar el estilo del doctor Ginovés, haciendo mención a su estilo, forzado o artificial en exceso, quizá debido al humor que se dice predominaba en su persona: “Aquel que con el semblante entre confuso y colérico, puesta la pluma en la boca, quiere sacar a bocados los conceptos” (LI). En estas palabras puede apreciarse el carácter metadiscursivo de los vejámenes, que converge además con las marcas de oralidad que en ellos predominan, según se estudia en el capítulo correspondiente.⁹¹⁶

Estos juegos de palabras no constituyen, como decimos, un caso excepcional, puesto que, del mismo modo, en el “Vejamen que dio en la Academia del excelentísimo señor conde de Lemos” puede leerse un

⁹¹⁵ *Retórica a Herenio*, ed. cit., p. 268 (libro IV, 28); Hermógenes, *Sobre los tipos de estilo y Sobre el método del tipo Fuerza*, ed. cit., §239, p. 50.

⁹¹⁶ José Manuel Blecua postuló que detrás del misterioso licenciado o doctor, mencionado en diversos textos de la época, estaba el nombre de Matías Ginovés (*La poesía aragonesa del siglo XVII*, op. cit., p. 119).

empleo jocoso de los términos *sopa* y *sopetón*. Su contigüidad en el discurso dinamiza de alguna forma la acción que se está narrando: “Juzgué, viéndolo con una cara de acelga, que iba a meterse en la sopa de san Francisco pero, volviendo a la otra mano, se entró de sopetón por el hospital como por su casa” (XXI). Recuérdese que en su manual de retórica, *Sobre los tipos de estilo*, Hermógenes señala que “es típica de la belleza también la figura llamada *poliptoton*. [...] Si se utiliza en frases cortas, comporta además rapidez, aunque sin quedar desprovisto de belleza”.⁹¹⁷

Siguiendo tal principio, José Navarro agiliza el decurso de sus poemas gracias a dicha figura en casos como el soneto “Aconsuela a Julia en ausencia de dos amigas”, en el que, desde el título, se repite varias veces a lo largo de los versos el sustantivo *ausencia* y el adjetivo *ausentes*, de carácter culto (X, vv. 2 y 12). En otras ocasiones, y aunque se trate de figuras difusas, el poeta recurre a la mera derivación, logrando a un tiempo cierta ironía: “y así cierras advertida / tus ojos, como son luces, / por quedar más deslucida” (LXVIII, vv. 24-25). Los poemas de asunto elevado tampoco escapan a tales recursos:

Centro mejor del ingenio
donde más se **ilustra**, y donde
el más humilde se alienta,
y el más altivo se encoge.
Universidad **ilustre**
de la Augusta Ciudad noble,
que el Ebro besa sus plantas
y el sol corona sus torres. (LXXV, vv. 5-12)

⁹¹⁷ Hermógenes, *Sobre los tipos de estilo y Sobre el método del tipo Fuerza*, Antonio Sancho Royo (ed. y trad.), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991, §306, p. 97.

No deja de percibirse la abundancia de topónimos aragoneses, recreados desde una perspectiva literaria. El espacio del poeta queda transformado en un lugar mítico, con sus dosis de historia y de literatura, incluso cuando el humor es predominante, como se ve en los versos del romance que escribe el poeta “Pidiendo a un amigo ausente, en nombre de unas damas, que volviera a Zaragoza”:

En su nombre, pues, te pido
que te partas, vista esta,
de ese lugar que ninguno
cita para cosa buena,
desierta población pobre
de aquel rey moro Babieca
que, chicharrón de Mahoma,
mas que le pringan le tuestan,
y pases al punto el río,
que, cristalino cometa,
del alto Pirene nace,
porque en nuestro Ibero muera,
el que no consiente puentes
ni de leños ni de piedras,
y en las locuras que hace
parece río poeta. (Vv. 37-52)

El río Ebro, con sus meandros, es uno de los elementos predilectos (XXI b, v. 2; XLVI, v. 21; XLVI, v. 28; LII, v. 187; LIII, v. 16; LXXIII, vv. 2 y 32; LXXV, v. 11; LXXVI, v. 22; LXXVII, v. 91; LXXVIII, v. 96), como puede verse también en estos versos: “el Ibero sagrado ofrece altivo, / en su ruidosa y rápida corriente” (LII, vv. 117-118). Se trata de una clara muestra del intento de aprovechar toda la

expresividad posible que la lengua ofrece al escritor, por medio de una aliteración de vibrantes, que recuerda a ciertas explicaciones de la retórica de Luis Vives:

Hay palabras que hacen un sonido semejante al rumor de un río y otras un sonido parecido al del viento. Así como entre los ríos hay unos rápidos, otros impetuosos y violentos, otros lentos y morosos, y otros torrentosos y discontinuos. Además, hay algunos saltarines entre las piedras, intensos, y otros débiles. [...] La *r* resulta muy incómoda y parece como si ascendiera por una subida áspera, como si fuera contra corriente, puesto que su respiración es como la de aquél que realiza un esfuerzo físico.⁹¹⁸

En el terreno de la sonoridad, es muy llamativo el empleo de las aliteraciones consonánticas, tan complejas a veces que se convierten en toda una cacofonía: “tal vez / tu luz” (LXXVI, vv. 22-23); “corre risueño el arroyo” (XXIX, v. 21). Las rimas facilitan la aparición de cierto tipo de repeticiones que, con las mismas palabras, son empleadas paralelamente en un poema y en un vejamen, como estas que José Navarro le dedica a Alberto Díez y Foncalda: “Quedarase sin cabello, / que el ser calvo con presteza / se le ha puesto en la cabeza / y así se saldrá con ello” (XXI). De la rima *presteza-cabeza* se sirve el poeta también en unas quintillas “A san Blas”, donde, de paso, además de redundar en un sonido consonántico interdental, abre y cierra la estrofa con el mismo término:

La cabeza con presteza
le quitó el acero agudo
que a su cuello se endereza,

⁹¹⁸ Juan Luis Vives, *op. cit.*, p. 39.

pero su ley nunca pudo
quitarle de la cabeza. (XXVI, vv. 26-30)

La expresividad lograda por medio de las aliteraciones y otras repeticiones, como acaba de verse, puede servir para enfatizar cierto tipo de términos, materializando su conexión: “arpones mi pecho flechan” (LXXVI, v. 17). En palabras de Iuri Tinianov, “el papel de las repeticiones sonoras que dan lugar a indicios fluctuantes de significado (mediante la redivisión de las partes objetiva y formal de la palabra), y transforman el discurso en una compacta entidad correlativa, induce a considerarlas como una original *metáfora rítmica*”.⁹¹⁹

Como señalara Fernando Lázaro Carreter, “calambur, juego de palabras, disociación y dilogía constituyen los principales representantes del equívoco”, y añade que “no se limitaron a la literatura chistosa, sino que penetraron en todos los campos, en la poesía religiosa incluso”. Apunta incluso que uno de los escritores que abusaron de ellos fue el aragonés Jerónimo de Cáncer, cercano a José Navarro. Como se aprecia en el análisis temático, las *Poesías varias* son un claro ejemplo de esa versatilidad de los recursos mencionados, al servicio del humor, pero también de las causas serias. Luis Vives señaló, precisamente, que “ayuda a la gravedad y a la agudeza expresar con pocas palabras gran cantidad de significados”.⁹²⁰

Todas estas técnicas están fundadas en el parecido de la forma, como explica Gracián en el discurso X de su *Agudeza y Arte de ingenio*: “Fúndase también la semejanza en la correlación del nombre, y válese de la paronomasia para apoyo de la similitud”. Forman parte de aquellos

⁹¹⁹ Iuri Tinianov, *op. cit.*, p. 115.

⁹²⁰ Fernando Lázaro Carreter, “Sobre la dificultad conceptista”, art. cit., p. 25; Juan Luis Vives, *El arte retórica*, ed. cit., p. 131.

manierismos que, según señalara Dámaso Alonso, Góngora transplantó a la poesía seria desde la jocosa. Sin embargo, autores como Pedro de Valencia se manifestaron abiertamente contrarios a tal mezcolanza, despreciando “alusiones burlescas y que no convienen a este estilo alto y materias graves”, mientras que recomienda que “no se desfigure por agrandar al vulgo, diciendo gracias y juegos del vocablo en poema grave y que va de veras”. Tal y como ha podido verse en el análisis de sus poemas religiosos, a José Navarro no le duelen prendas al bromear sobre los nombres de santa Lucía, san Bernardo o la orden dominica, a la que perteneció santa Catalina de Siena: “más le convenía, / para llegar a ser fiesta, / ponerse a ser dominica” (XXXVII, vv. 14-16). Ni siquiera el carácter sagrado del vino de la eucaristía coartan las posibilidades semánticas que el poeta percibe en la *bota*, recipiente y calzado: “por hacer bailar el vino, / no quieren que vaya en botas” (XXVI, vv. 49-50). Y con esas gracias que surgen de la dilogía, en otras ocasiones la rima se sirve también de la paronomasia, al asociar términos como “riego” y “ruego” (XII b, vv. 5 y 8).⁹²¹

De un modo semejante a como se critican en la *Retórica a Herenio*, Aristóteles recomendaba no usar palabras ambiguas, a menos que se pretenda fingir que tenemos algo que decir. Quintiliano, por su parte, distingue dos clases de anfibología, y de ambas pueden rastrearse ejemplos en las *Poesías varias* de José Navarro. Acaba de citarse un ejemplo del equívoco *in singulis verbis*, pero tampoco faltan muestras de la ambigüedad *in coniunctis verbis* (*in culto loco*, “en tierra cultivada” / *in culto loco* “en tierra inculta”, apunta Quintiliano), como este calambur

⁹²¹ Baltasar Gracián, *op. cit.*, p. 395; Pedro de Valencia *apud* Dámaso Alonso, “Poesía arábigoandaluza y poesía gongorina”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, *op. cit.*, p. 58.

basado en la disociación entre la *mar* y el *amar*: “Si en los golfos del amar / te ha forzado a sus galeras / el nieto de las espumas, / ropa afuera, ropa afuera” (LXXXIV, vv. 1-4).⁹²²

Muy relacionada con la dilogía o el zeugma dilógico, como prefiere denominarlo Fernando Lázaro Carreter, está la *antanaclasis* o equívoco. Consiste en la repetición de un significante que va cambiando su significado, muy frecuente en los poetas contemporáneos de Quevedo y en él mismo, como ha señalado, entre otros, María José Alonso. Una modalidad especial de equívoco es lo que Demetrio Estébanez Calderón denominó *silepsis*, el uso de una misma palabra, aludiendo a su sentido recto y al figurado en una misma oración. Un ejemplo de ello sería el siguiente: “todos los martes me escribas / y me des con la del martes” (LVI, vv. 3-4). En la fraseología popular, “dar con la del martes”, según Cejador y Frauca, significa encornudar o llamar cornudo a alguien, puesto que era ese día de la semana el destinado a castigar al adúltero con azotes públicos.⁹²³

Las expresiones lexicalizadas constituyen un recurso importante en la obra de José Navarro, y están estrechamente ligadas con aquella idea, expuesta por George Lakoff y Mark Johnson, de las *Metáforas de la vida cotidiana*. Al mismo tiempo, este tipo de construcciones suelen presentarse por medio de figuras de repetición, por lo que nos movemos siempre en la difícil fricción de los tropos literarios en los que forma y

⁹²² Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., p. 507; Quintiliano, *op. cit.*, tomo III, libro VII, cap. 9, 1-10, pp. 130-133; *Retórica a Herenio*, ed. cit., II, 11, 16, pp. 127-128.

⁹²³ Fernando Lázaro Carreter, “Sobre la dificultad conceptista”, art. cit., p. 28; María José Alonso, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, *op. cit.*, p. 67; Cejador, *s. v. martes*, p. 400.

contenido, una vez más, conforman una unidad en muchas ocasiones
indisoluble.⁹²⁴

⁹²⁴ George Lakoff y Mark Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1986.

5.3. Fraseología popular

Las pocas enseñanzas o consejos morales que aparecen en las *Poesías varias* tienen como uno de los soportes principales la fraseología, aunque puede adelantarse ya que no es una de las funciones más corrientes, pese a que se trate de su natural empleo. También en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* hecha mano José Navarro de unidades fijas de las que se desprende un contenido claramente moral: “porque muchas cosas buenas / salen después de las faltas”, apostilla un personaje (vv. 333-334). La concisión que caracteriza a este tipo de expresiones fijas favorece su empleo por parte del poeta, que, a pesar de que disfruta jugando con los significados literales, suele utilizarlas en sintonía con el esperable didactismo. Así puede hacer uso de todo tipo de máximas o versos sentenciosos, cuya utilidad fue ya reivindicada en la *Retórica* de Aristóteles.⁹²⁵

Más habitual resulta la parodia de esas construcciones lexicalizadas en la lengua, y es que otro de los recursos característicos de la pluma de José Navarro es el de la deconstrucción de adagios para la elaboración de nuevos conceptos, a la manera de Quevedo, quien, según apuntara Francisco Ynduráin, mostró una gran actitud para ello. Así, por ejemplo, en las décimas “A un cojo, enamorado de una dama corta de vista”, aprovechando José Navarro los defectos de los protagonistas, cierra una de sus estrofas con estos versos: “no perderás por los pies / lo que ganes por la mano” (LXXI, vv. 29-30), donde se juega con la locución verbal que equivale a “anticiparse”, según el *Diccionario de la Real Academia*. En este tipo de usos caricaturescos, el aspecto más

⁹²⁵ Aristóteles, *op. cit.*, pp. 415 y 584.

destacado es que se pierden los dos rasgos distintivos de este tipo de sentencias: la inmutabilidad y la oralidad.⁹²⁶

Es extraordinariamente complejo tratar de circunscribir la fraseología a una determinada región, a pesar de que se haya hablado la escasa retórica de la fraseología de Aragón a la manera de una marca distintiva. Como ha señalado José de Jaime Gómez en su estudio del refranero aragonés, en el que incluye todo tipo de dichos o aforismos, atendiendo a su naturaleza difusa, en el siglo XVII la literatura manifiesta “un gran caudal de refranes”. Entre los principales de los que se espigará esta sabiduría sentenciosa se encuentran, según averiguaciones del estudioso, Palmireno y Baltasar Gracián, pese a su visión paradójica de los mismos.⁹²⁷ Tampoco faltan ejemplos en el estilo colmado de sales de Marcial, que encontró un perfecto clima de recuperación en la afinidad española por el apotegma y las colecciones de aforismos, tan exitosas en la península desde el siglo XVI.⁹²⁸

José Navarro es un ejemplo excelente de la manipulación a la que estaba de moda someter a estos materiales lingüísticos, que se refleja ya en la primera parte de *El Criticón*. En la séptima crisis puede leerse cómo un guantero le dice a Critilo “que ya hasta los refranes mienten, o los desmienten”. Aunque el más comentado episodio al respecto se encuentra en la tercera parte, donde un pregonero pone voz a la “crítica

⁹²⁶ Francisco Ynduráin, “Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 7 (1955), pp. 103 y 104.

⁹²⁷ José de Jaime Gómez, *Refranero aragonés. Más de 5.500 refranes, aforismos, dichos, frases hechas, mazadas..., originarios de Aragón*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2002, pp. 22-23. Véase también la introducción de Fernando Zubiri Vidal y Ramón Zubiri de Salinas, *Refranero aragonés*, Zaragoza, Librería General, 1980, p. 11.

⁹²⁸ Irving Paul Rothberg, *The Greek Anthology in Spanish Poetry: 1500-1700*, Michigan, Pennsylvania State University, The Graduate School Department of Romance Languages, 1954, p. 37 [microfilm].

reforma de los refranes comunes”, que no pudo conocer José Navarro, por lo tanto, antes de la publicación de sus *Poesías varias*, pero que sintetiza de alguna forma ese desengaño anunciado previamente.⁹²⁹

Ante la dificultad, señalada por los lingüistas, para determinar en toda ocasión qué son los modismos, los refranes, las locuciones o frases hechas, analizamos en estas líneas todo tipo de elementos pertenecientes a la fraseología de carácter popular. En cualquier caso, cabe señalarse que el recorrido diacrónico de este tipo de construcciones resulta sumamente interesante, puesto que partimos de expresiones originariamente retóricas, que, usadas con frecuencia, se fijaron en el lenguaje y se lexicalizaron. Finalmente, como expone Gracián, vuelven a ser empleadas a gusto del poeta, que no duda en recorrer el camino inverso, apelando al sentido literal de los elementos que conforman estas unidades.⁹³⁰

Este fenómeno puede encontrarse de manera esporádica con un enfoque serio, como en uno de los romances a la profesión de una religiosa, cuya toma de velo queda inmortalizada con una expresión de uso corriente en nuestra lengua hasta la actualidad: “no podrá andar por el mundo / con la cara descubierta” (XXXIII, vv. 27-28). Respecto a san Juan Evangelista, en su poema tiene cabida, refiriéndose a la vida del santo, la expresión “hacer buenas migas” (XXXIX, v. 30). También, por ejemplo, se alude al agravio posible que no se le quiere hacer a san Blas. Para ello el poeta se sirve de una imagen muy popular, por medio de la cual se juega con la disemia de *tuerto*, tanto el dulce como la *ofensa*:

⁹²⁹ Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *Obras completas*, ed. cit., pp. 898 y 1377.

⁹³⁰ Sobre los procesos de fijación fraseológica y sus posteriores usos idiomáticos, Gloria Corpas Pastor, *Manual de fraseología española*, Manuel Alvar Ezquerro (pról.), Madrid, Gredos, 1997, pp. 23-27.

Al principio asegurar
deseara mis aciertos
para no poder errar,
pues dicen que al enhornar
se hacen los roscones tuertos. (XXVI, vv. 6-10)

Una de las marcas de la conciencia que el autor tiene de la procedencia de estos proverbios es la introducción de los mismos como oración completiva por medio de un verbo *dicendi*, y muy especialmente *decir*. Pudo ser la variante más extendida en la literatura del Siglo de Oro, como fruto de su predominio entre los gramáticos, que lo utilizan como un genérico impersonal que, por tanto, abarca a todos los hablantes, según ha estudiado Rafael Cano Aguilar. Este recurso, que manifiesta la presencia de ideas metalingüísticas, se extiende a todo tipo de temas, desde los textos de carácter burlesco, hasta aquellos que tratan de la santidad, como se ve en esta quintilla a san Pedro:

Aquí sus flaquezas callo,
que la historia peregrina
donde sus sucesos hallo,
antes de cantar el gallo,
dicen que anduvo gallina. (XXII, vv. 31-35)⁹³¹

En uno de los asuntos de mayor alcurnia, como en el romance “Al santísimo sacramento”, se incluyen este tipo de elementos que, pese a su sentido más generalizado, retoman en los versos de José Navarro su significado literal al mismo tiempo. Así puede leerse, haciendo alusión a

⁹³¹ Rafael Cano Aguilar, “Los gramáticos españoles del Siglo de Oro: ¿Tradición discursiva, lengua especial...?”, en *Sintaxis histórica del español y cambio lingüístico: Nuevas perspectivas desde las Tradiciones Discursivas*, Johannes Kabatek (ed.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert, 2008, p. 99.

la comunión, a la comida del cuerpo de Cristo y la bebida de su sangre, el vino y el pan sagrados: “Miren que algunos, con ser / su condición tan benigna, / sin comerlo ni beberlo / lo pagan por su desdicha” (XXXVIII, vv. 29-32). La *Biblia* es una fuente inagotable de metáforas sobre la alimentación, en las que abundan muchos otros poetas del tiempo de José Navarro, como Alonso de Ledesma en un romance suyo homónimo, “Al santísimo sacramento. En metáfora de dos labradores que ven comer al rey en su aldea”.⁹³²

Incluso la crucifixión de Santiago da cabida a estos juegos de palabras, tan habituales en la poesía religiosa, retomando el popular dicho de que “cada uno tiene su cruz”: “Con un hacha, ¡pena fuerte!, / lo hirieron, que fue su cruz” (XXV, vv. 51-52).⁹³³

No faltan locuciones adjetivas que desempeñan funciones de atribución y predicación: “no les pareció moneda / limpia de polvo y de paja” (XXVIII, vv. 29-30). Estos y otros versos dejan entrever que José Navarro manifiesta un gusto especial por el recuerdo de alguna frase hecha como coda de muchos de sus poemas, un broche final reconocible por el lector u oyente, con el que logra su complicidad. Probablemente transmite de esta manera rotundidad, como se ve, por ejemplo, cuando emplea el modismo “por quitarme allá esas pajas” (XXVII, v. 45), pero también otras muchas ocasiones: “pide el tiempo que le deis / mucho trigo en esta era” (XXVII, vv. 49-50).⁹³⁴

Como decíamos, el humor encuentra en esta técnica un cauce ideal para jugar con la lengua y darle la vuelta a los convencionalismos,

⁹³² Miguel d’Ors, *Vida y poesía de Alonso de Ledesma*, Pamplona, Eunsa, 1974, pp. 178-179.

⁹³³ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Luis Combet, Robert James y Maïté Mir-Anreu (eds.), Madrid, Castalia, 2000, p. 147.

⁹³⁴ *Vid.*, Gloria Corpas, *op. cit.*, p. 97.

base de la parodia. Se incluye alguna frase hecha que evoca el tono popular del poema, a veces con carácter dialógico, por lo que el estilo directo enfatiza dicha característica: así, por ejemplo, “pasar los tragos” (LXVI, v. 45), como dice en la “Jácara” un personaje llamado Benita la Galiciana, que no sólo se refiere a un mal trance, sino a que este lo causa la afición al alcohol del jaque citado. No faltan modelos en la literatura precedente para desarrollar tal recurso, aprovechando al máximo la paremiología, que encontrará en Sancho Panza su exponente máximo. Así como el personaje cervantino inunda de refranes las aventuras quijotescas, José Navarro va trufando su escritura en los vejámenes de refranes como el de “la avaricia rompe el saco”, que subyace tras esta descripción del personaje del loco: “que sin ser la honra y el provecho, era mucho que cupiese en un saco; pero debía ser la codicia, porque lo tenía ya rompido” (XXI). Y cuando en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* se ponen los versos en boca de los diferentes personajes, no faltan aserciones en forma de refrán como la que sigue, que condensa el tópico de falsa modestia: “que en la tierra de los ciegos, / según el refrán lo habla, / el que tiene un ojo es tuerto” (vv. 420-422).

Decíamos que también la prosa de nuestro autor da cabida a la fraseología, como muestra este otro ejemplo, extraído del final del segundo de los vejámenes: “por ser tan bravo lagarto, / venir a darnos culebra” (LI). Es frecuente que se aúnen dos dichos de diferente naturaleza, al igual que en este caso, puesto que “dar” o “hacer culebra” significa causar problemas a alguien o engañarle, y, al mismo tiempo, se está recordando una creencia popular que asocia ambos reptiles. Esta idea se recoge en refranes como “cuando se ve al lagarto, anda cerca la culebra”, mientras que, asimismo, no debe olvidarse que con ellos se

identifica en la tradición iconográfica al diablo, de modo que las significaciones se solapan y las perspectivas son múltiples.⁹³⁵

No faltan ejemplos de este tipo, como este otro, en la “Carta del dios Apolo a la Academia”, en la que el poeta bromea sobre el vituperio y el elogio que combinan sus vejamenes: “perdonad las cortedades / deste poeta Navarro, / que si os rompió las cabezas, / él os untará los cascos” (XXI b, vv. 45-48). Recuérdese que a los navarros se les asocia, entre otros estereotipos, con su escasa inteligencia o “cortedad”, como muestra la abundancia de refranes españoles al respecto y, por otra parte, según se recoge en el *Diccionario de Autoridades*, “untar los cascos” denota “lisonjear” o “alabar” con demasiada ponderación.⁹³⁶

Aparecen con frecuencia los chistes que juegan con aquellas frases hechas que, al mismo tiempo, sirven para relatar una determinada acción, como ocurre al mencionar el canto del gallo en las quintillas dedicadas a san Pedro: “antes de cantar el gallo, / dicen que anduvo gallina” (XXII, vv. 34-35). Parecido proceso es el que lleva al poeta a escribir esta quintilla del poema “A una dama que tenía muy pequeño cuerpo y muy grandes ojos”. La metáfora que sirve para dar cuenta de la velocidad, mediante una conocida frase hecha del español que se explica por la invisibilidad de los movimientos rápidos, juega al mismo tiempo con los atributos propiamente físicos de la dama:

Grande es tu maña y, según
aseguran los arrojados
del hipérbole común,

⁹³⁵ José Manuel Fraile Gil, “Lagartijas, lagartos y culebras por la tierra madrileña: rimas y creencias”, *Revista de folklore*, 185 (1996), pp. 162-170.

⁹³⁶ Luis Martínez Kleiser, *Refranero general ideológico español*, Madrid, Editorial Hernando, 1978, p. 294.

puedes hacer mucho en un
abrir y cerrar de ojos. (LXIV, vv. 41-45)⁹³⁷

Algo semejante sucede en otras quintillas, dedicadas “A una dama que, escribiendo celosa su galán, se quedó dormida”, que demuestra la abundancia de unidades fraseológicas que se sirven de los ojos. La constitución de sus componentes es motivada, y es esa asociación significativa con el referente lo que permite el reanálisis por parte del poeta:

Pero tú, que con sencillas
pasiones, tibios despojos,
al dios del amor humillas,
dirás que esas maravillas
las haces a cierra ojos. (LXXXVIII, vv. 11-15)⁹³⁸

Incluso en los poemas de carácter religioso, sin que el objetivo sea el de la burla, es posible ver la doble interpretación de expresiones tan corrientes como “beber los vientos” por alguien. José Navarro, hablando de la geografía en torno a Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja, compone esta quintilla, aludiendo realmente a la meteorología y al clima característico de la ciudad:

Los campos están sedientos
y al ver que en los elementos

⁹³⁷ Sobre las interpretación metafórica a propósito de la rapidez, véase Eva María Iñesta y Antonio Pamies Bertrán, *Fraseología y metáfora: aspectos tipológicos y cognitivos*, Granada, Granada Lingüística, 2002, p. 200.

⁹³⁸ En cuanto a la expresión motivada frente a la “falta de huella” en las unidades fraseológicas del español, con el caso de los ojos, Leonor Ruiz, *La fraseología del español coloquial*, Barcelona, Ariel, 1998, p. 13. Véase la misma expresión, “a cierra ojos”, en las *Poesías varias*, XXIII, v. 36.

este daño se les fragua,
como no alcanzan el agua,
beben por ella los vientos. (XXVII, vv. 6-10)⁹³⁹

En ese mismo texto, curiosamente, otro giro lingüístico alude al mismo tiempo, al despiste y al desatino, pero también al lugar donde, naturalmente, se recogen los frutos de los árboles:

Pan pidimos, pues nos amas
y nuestro amparo te llamas,
y es la petición astuta,
que si pidiéramos fruta
fuera andarnos por las ramas. (XXVII, vv. 51-55)

También la biografía de otro santo motiva este tipo de asociaciones, con parejo significado: “y empezó a dar mucho fruto / desde que subió en un árbol” (XXXVI, vv. 7-8), escribe José Navarro sobre san Bartolomé. También la semblanza de san Antonio Abad se acompaña de expresiones que aluden al acierto que supone su vocación, pese a la dificultad de llevar a cabo los designios divinos: “y así que le vio los pies, / dio nuestro santo en el punto” (XLIV, vv. 29-30).⁹⁴⁰

Las unidades fraseológicas de carácter verbal, algunas de las cuales subsisten en nuestra lengua, también se dejan notar en numerosos textos. Son especialmente numerosas en español aquellas constituidas por una unidad verbal, a la que se suma un sustantivo por medio de preposición. Ejemplos como “me saques de mis casillas” (XIV, v. 44), demuestran que José Navarro dispone de un inventario relativamente

⁹³⁹ Cejador, *s. v. aire*, p. 31.

⁹⁴⁰ Cejador, *s. v. punto*, p. 564.

cerrado de expresiones, que le sirve del mismo modo para aderezar sus versos, que para redactar sus vejámenes, en uno de los cuales, también se lee: “me sacó ayer tarde de mi casa, y aun me hizo salir de mis casillas” en uno de los vejámenes (LI).⁹⁴¹

El empleo de las frases hechas encuentra su máximo exponente en la expresión de circunstancias, para las que, por cierto, se recurre a una serie de unidades que permanecen en nuestra lengua. Se nota, sobre todo, la presencia de unidades de carácter temporal: “tarde o temprano / se viene a casa a pagar / la pensión de los casados” (LXXXVII, vv. 74-76); pero también espacial: “por el monte o por la huerta” (XXI b, v. 51; XXV, v. 15), que equivale a *por doquier*. Parecida presencia tienen aquellas otras expresiones lexicalizadas que funcionan como un adjetivo, en función de complemento predicativo: “ponedlos como una sopa” (XXVII, v. 30), “todo lo ponía en un puño” (fábula; LXXXVII, v. 27), “pues buscas vientos contrarios / y te quedas desairada” (LXVII, vv. 3-4).

Especialmente atractivas son aquellas unidades fijas en la lengua que hacen alusión a aspectos metaliterarios. La polisemia de los términos *paso* y *garganta*, sirven reiteradamente para recordar la inflexión de voz o trino en el canto, según lo explicara Julio Cejador y Frauca. El tópico de la *captatio benevolentiae* se materializa en versos como estos: “Créanme que las coplas / ya se me acaban / por el paso en que me hallo / de la garganta” (XXXI, vv. 45-48), extraídos de unas seguidillas dedicadas al sacro epitalamio. Aún mayor trascendencia adquiere su empleo en unos versos de pie quebrado en honor de san Pablo, cuya labor escrituraria ha de ser inspiración inalcanzable:

⁹⁴¹ Leonor Ruiz, *op. cit.*, pp. 92-94.

Mas mi voz, en conclusión,
en llegando tales casos,
más no canta,
que estos pies quebrados son,
y salen cojos los pasos
de garganta. (XXIII, vv. 55-60)⁹⁴²

El carácter oral y, por tanto, popular, de este tipo de estructuras contrasta con la aparición de palabras cultas que, no obstante, como enseguida veremos, no están reñidas en la poesía del autor con el tono predominante, siguiendo los preceptos que a propósito de la variedad primaban la época.

⁹⁴² Cejador, *s. v. paso*, p. 494.

5.4. Cultismos

Durante los años en los que José Navarro escribió las *Poesías varias*, algunos de los latinismos que más se criticaron dentro de las innovaciones gongorinas habían pasado a formar parte del habla cotidiana. A lo largo de todo el volumen, especialmente en aquellos poemas de asunto elevado, como los de carácter laudatorio, los cultismos se hacen patentes tanto en aspectos léxicos como sintácticos. La preponderancia del “escribo como hablo” de Juan de Valdés, donde el estilo natural y falto de afectación predominan sobre cualquier forma de expresión, deja paso, sin embargo, a cierta “elevación” de la lengua por parte de nuestro poeta, según el contenido o el destinatario del poema.⁹⁴³

A la llaneza y naturalidad que caracteriza la escritura de José Navarro, donde predomina el octosílabo, la oralidad y la musicalidad, lograda, por ejemplo, gracias a las repeticiones, se suma la normalización de ciertos cultismos en la lengua común. Ha de tenerse en cuenta, por lo tanto, como señalara Aurora Egido, que en los cultismos poéticos gongorinos que aparecen en el siglo XVII aragonés “los efectos de novedad se perdían, en parte, al no ser más que reflejos imitatorios de las innovaciones del poeta cordobés”.⁹⁴⁴

La adjetivación se pulimenta ante el estímulo de una circunstancia especial en el sentido graciano, dejando cabida a una lengua culta dentro de las *Poesías varias*. En ello probablemente tuvo mucho que ver la difusión que la literatura de los partidarios del autor de las *Soledades* dio a una serie de recursos que, sin duda, se pueden rastrear en este libro. Pese a que, esporádicamente, aparecen ejemplos de algunos de los rasgos

⁹⁴³ Juan de Valdés, ed. cit., p. 238.

⁹⁴⁴ Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII*, op. cit., p. 61.

más característicos de este tipo de escritura, no se nota la presencia del acusativo de relación o parte a la manera griega, como tampoco la omisión del artículo y, en especial, del indefinido, que caracterizan la poesía de Luis de Góngora. Por el contrario, algunos de los términos que aparecen en la redacción del libro que analizamos denotan el conocimiento forzoso de la obra de dicho poeta, a quien no duda en imitar. Pero, además de ello, la claridad de los criterios que le llevan a decantarse por un modo u otro de escritura, como consecuencia de las reglas elementales del decoro.⁹⁴⁵

Conviene atender, pues, a la aparición de esa lengua culta en las *Poesías varias*, a través del prisma del léxico, en primer lugar, pero también de la sintaxis, puesto que desde ambas perspectivas se tiene una visión panorámica de la concepción del autor. A partir de ambos acercamientos se pueden perfilar las ideas de José Navarro acerca de la poesía, del material y las herramientas de las que se sirve para el ejercicio de su labor como poeta.

5.4.1. Cultismos léxicos

Si nos centramos, en primer lugar, en los cultismos de carácter léxico, como ya señalara Dámaso Alonso al estudiar los de la *Soledad Primera*, no es fácil determinar su naturaleza, un aspecto en el que hacen hincapié todos los autores de la bibliografía consultada. En este tipo de análisis se ha concluido que “muchísimas voces que son *cultas* para el lingüista se usaban popularmente en la época de Góngora”. El interés de este tipo de voces es extraordinario, según han indicado especialistas

⁹⁴⁵ Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española, op. cit.*, pp. 330-331.

como José Jesús de Bustos Tovar, “para el conocimiento de los factores histórico-culturales que han conformado el léxico de un idioma”.⁹⁴⁶

José Navarro es el ejemplo perfecto de aquello que Rafael Lapesa expresara del modo siguiente en su *Historia de la lengua española*: “la abundancia de neologismos latinos y griegos no llegó a producir envenenamiento intelectual en el léxico literario, pues nuestros autores contrapesaban las abstracciones propias del cultismo con el uso de palabras populares de significación concreta”. En cuanto a los términos cultos, aparecen algunos que pueden ser así considerados en cualquiera de sus manifestaciones, como “prolijo” (XIX, v. 7; LXIX, v. 10; LXXVII, v. 103), pero también algunos de los denominados *cultismos de uso*. Este último sería el caso de palabras como el adjetivo “grave”, cuando se utiliza como sinónimo de “pesado” (LIII, v. 49), o “reducir” como sinónimo de “volver a llevar”, así el participio “reducido” (XXIV, v. 26; LV, v. 2).⁹⁴⁷

Aunque no podemos hablar de un listado exhaustivo, ni se puede afirmar que estén contenidos en el inventario todos los cultismos que aparecen en las *Poesías varias*, se han buscado, en primer lugar, aquellos que aparecen en la *Soledad Primera*, siguiendo los índices que Dámaso Alonso elaboró en su análisis de *La lengua poética de Góngora* (G). Estos se han confrontado con otras obras en las que se recogen cultismos aparecidos en otros títulos de la producción del cordobés (G), como la *Historia de la lengua española* de Rafael Lapesa, *La poesía aragonesa del Barroco*, de Aurora Egido, o el acercamiento de Jesús Ponce Cárdenas a *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*. Todo ello se

⁹⁴⁶ Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*, op. cit., p. 49; José Jesús Bustos Tovar, *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval*, Madrid, Real Academia Española, 1974, p. 12.

⁹⁴⁷ Rafael Lapesa, op. cit., p. 390.

completa con el índice que José María Pozuelo incluyó en su estudio sobre *La lírica amorosa de Quevedo* (Q), que no desechó, ni mucho menos, la inclusión de latinismos en su escritura.⁹⁴⁸

Lo más interesante es la constatación, por medio de las señas de cada uno de los términos y su presencia en las *Poesías varias*, que no son pocos los poemas en los que un mismo cultismo, de presencia esporádica a lo largo del libro, se repite varias veces en un mismo poema. A su vez, la aparición de los cultismos léxicos tiene lugar, sobre todo, en aquellos textos en los que mayor calado ha tenido la lengua de Góngora. Como ya se ha demostrado, en la producción de José Navarro son aquellos de carácter laudatorio (véase el capítulo de la poesía de circunstancias), pero también los poemas académicos que acompañan a cada uno de los vejámenes: la “Oración que hizo siendo presidente de la Academia del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII) y la “Carta del dios Apolo a la Academia” (XXI b). Ese fenómeno responde a la asociación de las palabras cultas con un “registro relativamente elevado”, que se mantiene perenne en nuestra lengua y que, lógicamente, se acentúa con la adhesión a modelos literarios latinos.⁹⁴⁹

Las enumeraciones y la localización de las voces cultas nos han permitido llegar a una conclusión interesante, que dice mucho acerca de la composición de estas *Poesías varias*. Es muy corriente que la aparición de los cultismos léxicos tenga lugar repetidamente dentro de un

⁹⁴⁸ Aunamos, pues, los índices de Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora* (Parte primera), *op. cit.*, pp. 49-66; José María Pozuelo Yvancos, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, *op. cit.*, pp. 346-357; Aurora Egido, *op. cit.*, pp. 61-73; Jesús Ponce Cárdenas, *op. cit.*, pp. 110-111; Bernardo Alemany y Selfa, *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930.

⁹⁴⁹ Ralph Penny, *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel, 2006, pp. 55 y 287-288.

mismo poema, ya sea por la mera reiteración o en forma de políptoton. Hay casos claros como el del término “lirio”, que se emplea en dos ocasiones a lo largo de las décimas “Porfía en amar, ausente, celoso y aborrecido” (III), y no vuelve a encontrarse en el resto del libro. Este fenómeno podría evocar, por una parte, el deseo de enriquecer la cohesión de los versos, enfatizar una determinada idea expresada por el término, e, incluso, aventurándonos a lanzar hipótesis sobre el *modus scribendi* del autor y el carácter improvisado de los textos, poco revisados con posterioridad. Por otra, no debe descartarse cierta escasez de riqueza lingüística, o una serie de clichés del autor, que, por ejemplo, gusta de casar sin variaciones el “rubio nácar” (LII, v. 174 y LXII, v. 42) o “rubio esplendor”, en plural y singular, respectivamente (XVIII, v. 94 y XX, v. 30).

Se repiten hasta la saciedad adjetivos como “luciente”, cuya especialización, puesto que se prefiere en los poemas amorosos o laudatorios, parece ser extensible también a sustantivos. Ese es el caso de “afecto”, que consta en reiteradas ocasiones en los poemas dedicados a la toma de velo. Algunas otras voces son especialmente reiteradas en los poemas religiosos, como “peregrino”, que sirve para definir tanto a los santos como a los devotos que los imitan (véase el poema a san Blas, XXVI, vv. 2 y 47), pero es a la par un personaje en torno al cual gira el segundo de los vejámenes del libro, por lo que suma una docena de ocurrencias (LI).

Muy interesante también es la suma de adjetivos y sustantivos relacionados con esta lista de cultismos, que no presentan muchas permutaciones, sino que a menudo conforman unidades fijas en la escritura del autor. Un ejemplo es “ambición” (LII, v. 142; LVII, v. 13;

LXXVII, v. 1) y sus correspondientes adjetivo “ambicioso” o “ambiciosa” (XXI b, v. 7; LII, v. 131; LXXV, v. 68; LXXXII, v. 17), que en varias ocasiones forma parte del sintagma “ambiciones generosas” o “generosas ambiciones”. Lo mismo ocurre con “vaga región” (LII, v. 206 y LXI, v. 14).

La influencia de Góngora se hace notar en términos característicos, que a menudo se combinan también con idénticos adjetivos o sustantivos a los de la obra del cordobés. Es el caso del “áspid gitano” (LXI, v. 42; *Soledad I*, v. 111), que evoca la envidia cortesana y añade la evocación del tópico virgiliano del áspid entre las flores, recogido en algunos otros poemas (LXXII, vv. 41-42; LXXIII, v. 44; LXXVIII, vv. 17-20).

Pero pensemos también en otros sintagmas que remiten de manera casi automática a la inspiración gongorina: así el “dosel augusto” de las octavas dedicadas “Al excelentísimo señor conde de Lemos, en la ocasión de nombrarle su majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón” (LIII, v. 33). Debió de fijarse José Navarro en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, escrita bajo la misma forma métrica y dedicada a otro “excelso conde”, el de Niebla, al que se asocia idéntico adorno en la tercera estrofa. No parece casual, puesto que describe también un “espumoso mar siciliano”, en el que se dan cita, entre otras figuras mitológicas, Venus, Talía y Neptuno. Ambos adjetivos, “augusto” y “espumoso”, son sendos cultismos, el primero de los cuales parece de uso exclusivamente lírico, como señala José María Micó, mientras que el

segundo de ellos denota la fijación del léxico para aderezar las abundantes escenas acuáticas de la poesía del Siglo de Oro.⁹⁵⁰

La misma filiación puede achacarse al verbo “chupar” (*Soledad* I, vv. 325), así como a otros también localizados en la obra del cordobés, compilados en el listado referido a continuación. Aparece en reiteradas ocasiones, también, entre otros, el término *obelisco* (XXI b, v. 29; LII, v. 16; LXXIII, v. 49), que ha llamado la atención en la lengua poética gongorina a los ojos de Mercedes Blanco. Para ella, la palabra, a pesar de no haber sido glosada por los comentaristas de las *Soledades*, era tan improbable en el idioma poético renacentista, no por ser un vocablo inédito, sino por la escasa frecuencia de su uso. Debido a las complejas explicaciones de índole histórica e ideológica que se aporta para el caso gongorino, lo más probable que José Navarro se instalara en la estela de los poetas inspirados por el poeta cordobés, también al emplear dicho término.⁹⁵¹

Recuérdese que alguno de estos términos fue sancionado por personajes muy críticos con la revolución poética del momento, de entre los que el más conocido es el caso de Jáuregui. Como han señalado los estudiosos a los que seguimos en lo que respecta al rastreo de cultismos en la obra de Góngora o Quevedo, la crítica de esas palabras puede apuntar precisamente a su mayor abuso por parte de los escritores. Algunas parecen del gusto del autor del *Antídoto*, siempre y cuando no aparezcan en exceso, como el adjetivo “prolijo” (XIX, v. 7; LXIX, v. 10; LXXVII, v. 103). Otras, sin embargo, no fueron premiadas con tal matización, como ocurre con el adjetivo “métrico” (LIII, v. 76) o el

⁹⁵⁰ A ambos aspectos se refiere José María Micó en su atenta lectura de *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001, pp. 14-15.

⁹⁵¹ Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua, op. cit.*, p. 427.

sustantivo “presagio” (LXXXVII, v. 6). En cualquier caso, puesto que la censura o la parodia literaria de estos términos ofrece una información adicional, aunque no se ha indicado la procedencia de las voces críticas con los cultismos, parecía conveniente añadir esa información (C), obtenida siempre de los índices utilizados.⁹⁵²

En el repertorio incluido a continuación se insertan bajo un mismo término las variantes de género y número de cada una de las palabras, así como las diferentes conjugaciones de un verbo, indicado en infinitivo, o bien, en participio, si ese es el uso que se asocia con la reminiscencia latina. En otras ocasiones, se incluye también el adjetivo sustantivado, como en el caso de “activo” (XXXIV, v. 19; LII, v. 119; LXXV, v. 93) o “activos” (LXXXVII, v. 151), nominalizado como “lo activo” (LVII, v. 8; LXIX, v. 46). De igual modo, cuando se trata de un cultismo en ciertos usos que no constan en las *Poesías varias*, no ha sido recogido aquí.⁹⁵³

Algunos cultismos léxicos de las *Poesías varias*

ABREVIAR (G): XLVII, v. 7.

ACTIVO (G): XI, v. 81; XVIII, v. 17; XXXIV, v. 19; LII, v. 119; LVII, v. 8; LVIII, v. 10; LXIX, v. 46; LXXV, v. 93; LXXXVII, v. 151.

ADMIRACIÓN (G): XLIII, v. 36; LI, v. 209; LIII, v. 83; LXXV, v. 16.

⁹⁵² Además de los repertorios que se han indicado, véase el estudio y la edición de José Manuel Rico sobre *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui, op. cit.*, y Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las soledades*, José Manuel Rico (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002 (respecto a los términos comentados, pp. 34, 54, 112).

⁹⁵³ Remitimos para ello nuevamente a las aclaraciones de los autores anteriormente citados en cada uno de sus índices.

AFECTO (G, Q, C): III, v. 37 y 56; V, v. 25; VI, v. 37; XII b, v. 9; XXIV, v. 17 y 26; XXIX, v. 31; XXX, v. 29; XXXIV, v. 20 y 27; XLI, v. 37; XLIII, v. 42; XLVIII, v. 32; LI; LII, v. 52 y 89; LVIII, v. 12; LX, v. 4; LXXV, v. 89; LXXVII, v. 44; LXXXII, v. 21.

ALBA (G, C): X, v. 7; XIII, v. 43; XVIII, vv. 55, 95; XX, v. 48; XXIX, v. 10; XXXIV, v. 29; XXXV, v. 37; XL, v. 52.

ALJÓFAR (G, C): XVIII, v. 56; XXIX, v. 9; LII, v. 202; LVIII, v. 5; LXI, v. 16; LXII, vv. 22 y 45; LXX, v. 18; LXXVI, v. 25; LXXX, v. 64.

ALTERAR (G): XII, v. 53; LIII, v. 61.

AMBICIÓN (G): LII, v. 142; LVII, v. 13; LXXVII, v. 1; XXI b, v. 7; LII, v. 131; LXXV, v. 68; LXXXII, v. 17.

ANHELAR (G, C): LXXVI, v. 10.

ANUNCIAR (G): LXXVII, v. 23.

APETITO: LXXIX, v. 17.

APLAUSO (G, C): repetidamente en el prólogo; XXI; LIII, v. 14; LXXVII, vv. 21 y 72.

ÁRBITRO (G, Q): LII, v. 217.

ARDIENTE (Q): III, v. 58; VI, v. 15; VIII, v. 2; IX, v. 4; X, v. 9; XI, v. 51; XII b, v. 7; XIII, v. 35; XVIII, v. 13 y 34; XX, v. 43; XXV, v. 31; XXXIV, v. 15; XXXIX, v. 36; LII, vv. 7 y 17; LVII, v. 3; LXI, v. 28; LXII, v. 12 y 47; LXX, v. 26; LXXIII, vv. 13 y 30; LXXIV, v. 1; LXXVII, vv. 14 y 47; LXXXII, vv. 20 y 40.

ARGENTAR (G, C): III, v. 42.

ARMONÍA (G, C): XVIII, v. 79; XXI; XXIII, v. 1; LII, vv. 114 y 204; LIII, v. 90; LVIII, v. 3.

ÁSPID (G, Q): LXI, v. 42; LXXII, v. 42; LXXIII, v. 44; LXXVIII, v. 19.

ATENCIÓN (G, C): XXXIII, v. 37; LIII, v. 84.

ATRIBUIR (G): XI, v. 21; LI.

AUGUSTO (G, Q): LIII, v. 33; LXXV, v. 14.

AURORA (G, Q): LIII, v. 75; LVIII, v. 4; LX, v. 14; LXI, v. 15; LXII, vv. 5, 25.

AUSENCIA (Q): III, vv. 4 y 25; X, título, v. 2 y AUSENTE: X, v. 12.

BLANDO (G, Q): XX, v. 19; LXXI, v. 37; LXXIII, v. 42; LXXX, v. 60; LXXXIV, v. 49; LXXXVII, v. 46.

BREVE (G, Q): I, v. 38; X, v. 3; XX, v. 35; XXIV, v. 17; XXXVIII, estribillo; XLVII, v. 42; LV, v. 28; LXX, v. 23) y BREVEDAD: XXVIII, vv. 3 y 42; XLIV, v. 1.

CADUCO (G, C): XXIX, v. 5; LXI, v. 27; LXXIII, vv. 7 y 25.

CANDOR (G, C): XVIII, v. 42; XXIX, v. 16.

CANICULARES (Q): XXI b, v. 37; LI.

CAUTELA (G): L, v. 33; LXV, v. 42; LXXVIII, v. 10; LXXIX, v. 61; LXXXIV, v. 34.

CÉFIRO (G, C): LXXIV, v. 52; XX, v. 19.

CERCO (Q): II, v. 1; LXXVII, v. 46.

CÍTARA (G, Q): LII, v. 137; LIII, v. 80.

COLISEO (G): LXXVII, V. 16.

COLUMNA (G, Q): XLVI, v. 38; LXXXII, v. 74.

COMETA (Q): LXXX, v. 46.

CONCURSO (G): LII, v. 140.

CORAL (Q): V, v. 40; XLII, v. 40; LII, v. 19; LIII, v. 62; LXXX, v. 59; LXXXII, v. 72.

CRISTAL (Q): I, v. 42; II, v. 20; III, v. 13; V, vv. 14 y 20; XVIII, v. 111; XX, v. 39; XXIb, V. 3; XXIV, v. 44; XLII, v. 12; XLV, v. 31; XLVI, v. 22; XLVII, v. 43 y 45; LXXX, vv. 24 y 60; LXXXII, vv. 77 y 80; LXXXVII, vv. 43 y 183. CRISTALINO (G): VII, v. 3; XLI, v. 34; LXXX, v. 46.

CULTO (G, C): L, v. 33.

CURSO (Q): XLVII, v. 42; LIII, vv. 69 y 79; LXXII, v. 26; LXXVII, v. 92.

DENSA (G): VI, v. 38; LII, v. 76.

DILIGENTE (III, v. 26); DILIGENCIA (Q): título XIII.

DIVIDIR (Q, G): XXXVIII, v. 27.

DOCTA (Q): XLVII, v. 16; LII, v. 133; LXXV, vv. 4 y 41.

DOCTRINA (G, Q): XLVII, vv. 16 y 39.

DULCE (G): LIII, v. 86; y DULCEMENTE: XLIII; v. 32.

EDIFICIO (G, Q): XXIX, v. 6.

EFFECTO (G, C): VIII, título.

ELEMENTO (G): XI, v. 16; XXVII, v. 7; LIII, v. 48.

ELOCUENTE (Q): LVII, v. 4; LVIII, v. 3.

ERIGIR (G, C): XII b, v. 6; L, v. 29; LII, v. 180; LIX, v. 9.

ERRANTE (G, C): IX, v. 11; LXI, v. 5; LXXVIII, v. 18.

ERUDITO (G, C): LI.

ESCLARECIDO (G, Q): LII, v. 156; XXXV, v.31; XLIV, v. 2.

ESFERA (G, Q, C): VII, vv. 3 y 13; XI b, v. 11; XII, v. 41; XXXII, v. 8; XXXIII estribillo; XXXIV, v. 38; XXXV, v. 48; XXXIX, v. 37; XLI, v. 34; XLIII, estribillo; XLVIII, v. 34; XLIX, v. 22; LI; LII, v. 3; LIII, v. 11; LVI, v. 48; LXXX, v. 21; LXXXIII, v. 28.

ESMERALDA (Q): IX, v. 6; XVIII, v. 50; LII, v. 112; LXX, v. 23; LXXIII, v. 2.

ESPACIOSA (G): LXXXII, v. 37.

ESPLENDOR (G, C): VIII, v. 12.

ESPUMA (G): V, v. 5; LII, vv. 10 y 148; LIII, v. 55; LXI, v. 13; LXXIII, v. 42; LXXV, v. 4; LXXVI, v. 25; LXXVIII, vv. 3 y 2; LXXIX, v. 27; LXXXIV, v. 3.

EXHALAR (Q): XXIV, v. 30.

EXHALACIÓN (Q): LXI, v. 27; LXXXVII, v. 103.

EXTRAORDINARIO (G): XXVIII, v. 37.

FÁBRICA (G, Q): XLVI, v. 18; y FABRICAR (G): XLI, v. 20.

FATIGA (G) XIV, v. 10; XVI, v. 22; XXXV, v. 17; LII, v. 63; LXXXVII, v. 11; y FATIGAR (G): XLI, v. 16; LIII, v. 55; LXIII, v. 33; XXXIX, v. 27.

FAVOR (G, C): LVI, v. 31; LXIX, v. 78.

FECUNDA (G, Q): LII, v. 176.

FÉRTIL (Q): XXXVI, v. 30; LII, v. 28.

FRAGANTE (G, C): XI b, v. 11.

FUGITIVO (G, C): LII, v. 115.

FUROR (G): XLVII, v. 13.

GALA (Q): XXIII, v. 51.

GEMIR (Q, G): XVIII, v. 53; LII, v. 230; LXIX, v. 40; y GEMIDORES:
XVIII, v. 40.

HIBLEO (G): XII, v. 5.

HIMNO (G): XXV, v. 23; XLV, v. 25; LIII, v. 61.

HOMICIDA (G, Q): XXI, v. 87; LXXIX, v. 37.

HÚMIDO (G): LIII, v. 48.

IDOLATRAR (Q): IX, v. 46; XI, v. 46; XIII, v. 26.

IGNORAR (G, Q): II, v. 7; LI.

ILUSTRAR (G, Q): XXI; LXXV, v. 6; LXXVI, v. 30; LXXVII, v. 63);

ILUSTRADA (Q): XXVI, v. 13; ILUSTRE: LI; LII, v. 139; LXXV, v. 9.

IMITADOR (G): LXXII, v. 48; e IMITAR (G, Q): LXII, v. 2.

INCLINAR (G, Q): XVIII, v. 99; XXV, v. 26.

INDIGNO (G): LXXIV, v. 31.

INGENIO (Q): XXI.

INGENIOSO (G): LII, v. 126.

INGRATO (G): XI, v. 22; XVIII, v. 112; XXI; LXXXII, v. 21; LXXXVI, v. 2); INGRATITUD (da título al XVIII) e INGRATAMENTE: XVIII, v. 110; LXXIX, v. 43.

INMORTAL (G): vejamen XXI; XLI, v. 33; LI; LXXV, v. 71; LXXXII, v. 88.

INOCENCIA (G): XLI, v. 23.

INTRODUCIR (G): LXXIV, v. 2 (usa mucho el sustantivo *introducción*).

INUNDACIÓN (G): XVIII, v. 124.

INVOCAR (G): XXVII, v. 32.

LASCIVO (G): LXXIV, v. 47.

LIBERAL (G): XXVII, v. 57; XXXII, v. 24; LI; LII, v. 43.

LÍQUIDO (G, C): XI, v. 14; XI, v. 52; XXVII, v. 23; LII, v. 115; LIII, v. 18; LXXII, v. 27.

LIRIO (Q): III, v. 31; III, v. 53.

LUCIENTE (Q): III, v. 27; V, v. 38; VII, v. 2; VIII, v. 6; IX, vv. 1-9; XII b, v. 2; XIII, v. 39; XVIII, v. 14; XXXIX, v. 39; XLI, v. 46; XLIII, v. 14; LII, vv. 8, 18 y 69; LIII, v. 5; LVII, v. 8; LXI, vv. 23 y 31; LXII, vv. 41 y 52; LXX, v. 30; LXXII, v. 3; LXXVII, vv. 52 y 91; LXXIX, vv. 24 y 34; LXXXVI, vv. 1 y 16; LXXXVII, v. 183.

LUMINAR (Q): LVII, v. 6.

LUMINOSO (G): XXIX, v. 2; LIII, v. 27; LXXIV, v. 54; LXXV, v. 82.

MATIZAR (Q): II, v. 3; MATIZ: LII, v. 122; MATIZADO: XII, v. 71; LIII, v. 11.

MEMORIA (G): XII b, v. 2; XIV, v. 21; L, v. 7; LII, v. 106 y 226.

METAL (G): XLII, v. 18; LII, v. 183; LXXVII, v. 62; LXXXVI, v. 17; LXXXVII, v. 128.

MÉTRICO (G, C): LIII, v. 76.

MÍSERO (G): LXI, v. 2.

MONARQUÍA (G, Q): XI, v. 84.

MONSTRUO (G, Q): LXXIX, v. 26.

MULTIPLICAR (G): XXXVI, v. 12.

MÚSICO (Q): LXXXVII, v. 42.

NAUFRAGIO (G): XLVIII, v. 14; LXXVIII, v. 33.

NINFA (Q, G): XI, v. 63; XXI b, v. 11; LII, vv. 53 y 55; LIII, v. 62; LXXIII, v. 14.

OBELISCO (G): XXI b, v. 29; LII, v. 16; LXXIII, v. 49.

OBSTINAR (G, C): LXI, v. 6; LXXVIII, v. 9.

OPRIMIR (G): LXXIX, v. 60; LI; LII, v. 222; LIII, v. 49; LXXIX, v. 60; LXXX, v. 32; LXXXIII, v. 31.

OPULENCIA (G): XXXII, v. 21.

OSTENTAR (G, C): LII, vv. 120 y 228; LXXVI, v. 37; OSTENTACIÓN (Q): XV, v. 67.

PACÍFICO (G): LIII, v. 60.

PALACIO (G): XVI, v. 16; XXI; LII, v. 36.

PALESTRA (G, C): XXI b, v. 5; LII, v. 127; LIX, v. 1; LXXX, v. 68)

PENETRAR (G): LI.

PEREGRINO (G): VII, v. 11; VIII, v. 12; XXI; XXII, v. 11; XXVI, vv. 2 y 47; XXXII, v. 43; XLVI, v. 11; LI.

PIRA (G): LII, v. 16; LIII, v. 38; LXXVII, v. 87.

PLANTA (G): LII, v. 218; LXXV, v. 11; LXXVII, v. 18.

PLUMA (G): V, v. 4; VI, v. 12; XII, vv. 14 y 85; XV, v. 35; XVIII, v. 9; vejamen XXI; XXI b, v. 21; XXIII, v. 53; XXVIII, v. 24; XXXIV, v. 14; XXXV, v. 50; XLI, v. 10; XLVIII, v. 34; LI; LII, v. 1; LII, v. 150; LII, v. 197; LIII, vv. 56, 88 y 89; LXI, v. 12; LXXIII, v. 41; LXXIV, v. 26; LXXV, v. 88; LXXVII, v. 37; LXXIX, v. 23; LXXXI, v. 2; LXXXII, v. 18.

POMPA (G, C) (XVIII, v. 108; XLVII, v. 42; L, v. 28; LII, v. 45; LXI, v. 9; LXX, v. 28; LXXVI, v. 37.

PRECISO (G): X, v. 4; LXIX, v. 37.

PREMIAR (G): VII, v. 17; LXXIV, v. 58; LXXXII, v. 22; y PREMIO: LXXVII, v. 112; LXXXVII, v. 110.

PRESAGIO (G, C): LXXXVII, v. 6).

PRINCIPIO (G): II, v. 18; XIV, v. 37; XXI; XXVI, v. 6; LXIX, v. 16.

PROFANO (G): XXV, v. 13.

PROFUNDO (G): XXII, v. 2; XL, v. 42.

PROLIJO (G): XIX, v. 7; LXIX, v. 10; LXXVII, v. 103.

PROVOCAR (G, C): XLIII, v. 17; LXVII, v. 45; y PROVOCADO: LX, v. 2.

PÚRPURA (G, C): LXXVI, v. 33; XX, v. 17; XLVII, v. 23; LII, v. 20; LX, v. 5; LXXVI, v. 33.

PURPÚREO (G, C): LIII, v. 68.

REDIMIR (G): XXXVIII, v. 15; L, vv. 18 y 25.

REGIÓN (G): LII, v. 206; LIII, v. 91; LXI, v. 14.

RÉMORA (G): LII, v. 108; LXXVI, v. 24.

RESTITUIR (G): XXVII, v. 17.

REVOCAR (G): XI b, v. 3)

RUBIO (G): XVIII, vv. 21 y 94; XX, v. 30; XLII, v. 18; LII, vv. 19 y 174; LIII, v. 59; LXII, v. 42; LXXVI, v. 44.

RUINA (G): XXIII, v. 21; XXIX, v. 5; LII, v. 223; LIX, vv. 13 y 14; LXXVIII, v. 23; LXXXVII, v. 3.

RÚSTICO (G): XLII, v. 3; estribillo del poema XLIII; LXXIII, v. 24.

SACRO (G): XII b, v. 5; XXI b, v. 38; LXXXVII, v. 118.

SECRETO (G): LXXXVII, v. 167.

SEÑAS (G, C): XIX, v. 48; XXXVIII, v. 9; LXXV, v. 91; LXXX, v. 20; LXXXVII, v. 59.

SEPULCRO (G): XI, v. 52; LXV, v. 14.

SILENCIO (G): LXXVII, v. 66; LXXIX, v. 10.

SOLEMNIZAR (G): XLIX, v. 38.

SOLICITAR (G): III, v. 22; XVIII, v. 51; XX, v. 8; XXI; XXI b, v. 7; XXXIV, vv. 22 y 27; LXI, v. 33; LXVII, v. 31; LXVIII, v. 33; LXXI, v. 17; LXXIV, vv. 34 y 55; LXXVII, v. 2; LXXXIII, v. 24; LXXXIV, v. 38.

SUAVE (G): III, v. 15; V, v. 42; XV, v. 77; L, v. 33; LII, vv. 31, 108, 127; LIII, v. 51; LXI, v. 8; LXVII, v. 30; LXXVII, v. 11; LXXXIV, v. 49.

SUBLIME (G): LII, v. 216.

TÁLAMO (G): V, v. 45; XVIII, v. 49; XXXIV, v. 9.

TEMPLAR (G): III, vv. 8 y 16; V, v. 19; XII b, v. 5; XLVI, v. 35; LII, v. 72; LVI, v. 2; LXXXV, v. 16.

TÉRMINO (G): III, v. 10; LXII, v. 38; LXXIX, v. 14.

TÍMIDA (G, C): LXXIII, v. 13.

TROFEO (G): V, v. 2; XI, v. 65; XVIII, v. 105; XXI b, v. 27; LII, v. 80; LXX, v. 26; LXXIII, v. 48.

VAGO (G, C): XVIII, vv. 37, 80 y 87; LIX, v. 1; LXI, v. 25; LXXVI, v. 29.

VENERABLE (G): LI.

VINCULAR (G): LII, v. 211.

VOTO (G): XLV, v. 36; LXXIV, v. 60; LXXV, v. 49.

YUGO (G): XVIII, v. 100; LIII, v. 51; LXI, v. 8; LXXI, v. 37; LXXIX, v. 56.

5.4.2. Cultismos sintácticos

Consideramos cultismos sintácticos aquellas unidades de la lengua que se han combinado siguiendo los modelos latinos, y cuyo uso u orden no corresponde a la lengua receptora. En este caso, dado el momento histórico en el que nos encontramos, la poesía había dado cabida y había normalizado en cierto modo una serie de figuras que en

otro contexto resultarían impensables: es el caso del hipérbaton, las cláusulas absolutas o ciertos esquemas sintácticos que se deben, fundamentalmente, a la renovación poética gongorina. Al igual que sucediera con los cultismos léxicos, o faltan las voces opositoras que, deseosas de una lengua llana, critican este tipo de construcciones sintácticas de una manera generalizada. Por otra parte, algunos de los cultismos que aparecen en las *Poesías varias* responden más bien al uso. Así, por ejemplo, Jáuregui censura en Góngora expresiones del tipo: “Pira [le] erige”, como señala Dámaso Alonso. Dicha fórmula aparece calcada en la pluma de José Navarro: “Pindo mejor os erige” (LII).⁹⁵⁴

A lo largo del volumen son muchas las cláusulas que podemos encontrar en forma de ablativo absoluto: “Vete donde no te alcance / que, acabada mi paciencia, / cuando en lo vivo me tocas, / para pegarte me tientas” (LI). El participio concierta con un antecedente nominal y, juntos, como se ve, ubican la acción en un determinado momento. A veces es complicado distinguir la cláusula absoluta del acusativo griego, poco usado por el propio Góngora: “mas, ¡ay!, que aun antes que a lucir empiece, / caduca exhalación, se desvanece” (LXI, vv. 26-27).⁹⁵⁵

Mucho más abundante es el hipérbaton, figura de dicción que supone la alteración del orden predeterminado de los constituyentes de un periodo sintáctico. Ha de tenerse en cuenta que este tipo de transposiciones no obedece solamente a la imitación de los modelos latinos y, a estas alturas del siglo XVII, a la emulación de otros poetas convertidos ya en escritores de culto. Como recordó Rafael Lapesa, algunas de estas dislocaciones se habían convertido desde la Edad Media

⁹⁵⁴ Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 54; Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las soledades*, ed. cit., p. 54.

⁹⁵⁵ Rafael Núñez Ramos, *Poética semiológica. El Polifemo de Góngora*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1980, pp. 149-151.

en algo habitual en la lengua a medida que se incorporaban a la lengua corriente, gracias al uso. En el caso de José Navarro, podemos hallar casos de hipérbaton en los poemas de más elevado asunto, y no sólo en las *Poesías varias*, puesto que así prevalece su estilo años más tarde, en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*: “que en las amenas delicias / de Chipre, deshoja flores / el mayo nunca marchitas” (vv. 610-612).⁹⁵⁶

La dislocación del orden natural de los elementos sintácticos no es abrupta, sino relativamente suave, como ocurre en poetas del estilo de Boscán, frente a Luis Góngora o, algo anterior en el tiempo, Juan de Mena. Se deja notar especialmente en aquellos poemas donde, a la vez, consta un mayor número de cultismos, puesto que el registro es más elevado. Así en la “Oración que hizo siendo presidente en la Academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos”:

Era su amenidad, su adorno era
florido alcázar de la primavera,
y al abril, que cercano se atendía,
el ameno palacio prevenía
pues ya por los azules paralelos,
sobre el lunado signo de los cielos,
adalid del verano se oponía
del invierno a la fiera tiranía. (LII, vv. 33-40)⁹⁵⁷

No es frecuente, sin embargo, otro fenómeno relativamente habitual dentro del hipérbaton en la época, como es la separación del

⁹⁵⁶ Rafael Lapesa, “El hipérbaton en la poesía de Fray Luis de León”, en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age. Presented to Edgard M. Wilson*, R. O. Jones (ed.), London, Tamesis Books, 1973, pp. 137-147.

⁹⁵⁷ Antonio Armisén, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán*, op. cit., p. 116.

genitivo y su dependiente. Consta algún ejemplo del tipo del siguiente: “La vez que surcas o vuelas / de amor el golfo süave, / solicitas que a su nave / le encienda el viento las velas” (LXVII, vv. 29-32). Nuevamente es en las octavas dedicadas al conde de Lemos, quizá el poema con mayor presencia de hipérboles, donde mejor se aprecia este tipo de escisión o “estrangulamiento” sintáctico, según lo denominaba José Antonio Mayoral:

Aquella de quien Venus fiar osa
el carro de su luz desvanecido,
que es de la vista admiración hermosa,
siendo atención sonora del oído,
de los cristales cárcel es gustosa
dulce prisión al viento detenido [...] (vv. 81-86)⁹⁵⁸

Un aspecto extraordinariamente notable en la poesía de la época, a la hora de evaluar el grado de influencia que la sintaxis culta tiene en la escritura, es la aparición de una serie de fórmulas estilísticas relacionadas con Góngora. Tenemos ejemplos de muchas de ellas que, sin embargo, pese a su variedad, no constan en repetidas ocasiones, con una clara excepción en lo que respecta al esquema del tipo *si A, no B*: “si ufano se sujeta / a su beldad, no se humilla / cortés a la maravilla” (VI, vv. 27-29); o, también, *no A, si B*: “No es mucho tema el olvido / de tus luces peregrinas, / si siempre, Julia, imaginas / falso mi amor y fingido” (IV, vv. 21-24). Algo se repite también la estructura *si no A, B*: “si no nació buen poeta, / hágase buen orador” (XXI), “en la ancha copa que empuña, / si no rayos, echa chispas” (*Loa para la comedia de la fuerza del*

⁹⁵⁸ José Antonio Mayoral, *Estructuras retóricas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2002, p. 125-126.

natural, vv. 575-576). Por el contrario, sólo en contadas ocasiones aparece el esquema *no A, si no B*: “en serlo no anda errado, / si no es ya que en romería / me vaya a ver a Santiago” (LIV, vv. 84-86).⁹⁵⁹

Otro esquema repetido, que sirve para la contraposición, es el de *No A, sino B*: “que no a batallas sangrientas, / sino a las más dulces lides / nos da el amor su palestra” (LXXX, vv. 66-68), con su variante *A no, sino B*: “que han de hacerlos pepitoria / no, sino huevos asados” (LXXXVII, vv. 243-244). Y, muy semejante también, *A, y no B*: “veo triste el Sol, y no luciente” (VIII, v. 6). Con la misma disposición de fondo, esa estructura se vuelve más compleja esporádicamente, como se ve en este ejemplo: “pensando que la retrata / y no es sino que la adora” (XLVI, vv. 23-25). Pero no es lo más corriente en la lengua poética de José Navarro, que se decanta, sin duda, por esquemas relativamente más sencillos y, por lo general, cercanos a la lengua hablada, que suelen servir para albergar juegos de palabras, del tipo *si no A, menos B*: “si no se cuentan los años, / menos los meses se cuentan” (LXV, vv. 11-12).

⁹⁵⁹ Algunas de estas fórmulas sintácticas y estilísticas fueron estudiadas ya por Aurora Egido en *La poesía aragonesa del siglo XVII, op. cit.*, pp. 75-84, aunque en el capítulo correspondiente no consta más que un ejemplo extraído de la obra de José Navarro (p. 83).

5.5. Algunas otras peculiaridades

El análisis de la lengua poética desde una perspectiva conceptual y formal nos ha permitido apreciar el predominio de un estilo llano que, no obstante, alterna con los cultismos de una manera muy específica. A medida que se han valorado y enumerado los aspectos estudiados, han ido surgiendo algunas otras peculiaridades del léxico o de la sintaxis en la escritura de José Navarro que por su repetición o significación merecen ser apuntadas. Es el caso de una figura muy cercana a determinados usos fraseológicos, de los que en cierta manera se sirve, consistente en la asociación de un hipónimo y un hiperónimo para sugerir, a un tiempo, la diferencia y la semejanza; así en ejemplos como los siguientes: “Poco importa en tales casos / que con ricas avarientas / no se haga boda de hongos, / si son de tan malas setas” (LXV, vv. 33-36); “y él se ponía hecho un perro / de verse estar como un galgo” (XXXVI, vv. 23-24).

Pese a no tratarse de expresiones malsonantes, cierto es que pertenecen a un registro plenamente oral, como también la aparición de un término como *zagal*, que no es marcadamente aragonés, porque se da en toda la península, especialmente en la franja oriental según la Real Academia Española. Recordemos que los orígenes de José Navarro se encuentran en la localidad de Molinos (Teruel). Por lo demás, no parece haber una notable presencia de aragonesismos propiamente dichos, que nos permitan adscribir la lengua poética de José Navarro a una variedad diatópica clara.

Con la oralidad se asocia también la entonación, que viene marcada, por ejemplo, por la acumulación de expresiones interrogativas y

exclamativas que se perciben en el texto, adecuadas para acrecer los sentimientos, según indicaba Quintiliano.⁹⁶⁰ La exclamación, en el sentido clásico, es una figura retórica que significa la expresión de dolor, extrañeza o indignación a la par que se emplea un apelativo, la invocación a un hombre, una ciudad, un lugar u objeto cualquiera. En el caso de José Navarro predomina la interjección de valor exclamativo “oh”, muchas veces seguida de una fórmula intensificada mediante el adverbio “cómo”: “¡Oh, cómo luce lo noble / de tan generosos pechos! / ¡Oh, cómo logra la envidia / en cada alabanza un ceño!” (LXXVII, vv. 73-76); “¡Oh, cómo el mayor tormento / de las desdichas que lloro / es acordarme del tiempo / en que me vi venturoso!” (LXXIX, vv. 49-52).⁹⁶¹

Aparte de la interjección apuntada, hay numerosas apariciones de la forma “ay”, que, curiosamente, suele combinarse con la introducción de una conjunción adversativa y de un “que” causal, que explica la razón de tal lamento: “Mas, ¡ay!, que tu blanca mano” (II, v. 11); “mas, ¡ay!, que aun antes que a lucir empiece, / caduca exhalación, se desvanece” (LXI, vv. 26-27).

A medio camino entre ambas intenciones, interrogativa y exclamativa, se encuentra uno de los procedimientos más repetidos en la lengua poética de José Navarro, la expresión *qué mucho*, muy frecuente en la época. Dicha fórmula enfática suele acompañarse de una prótasis condicional: “Subió vitorioso al cielo / de su enemigo triunfando, / pero qué mucho si era / un demonio tan atado” (XXXVI, vv. 49-52). Aparece también en la poesía de Góngora: “¿qué mucho, si pisando el campo verde / plata calzó el caballo que oro muerde?”. También se acompaña de

⁹⁶⁰ Quintiliano, *Institutionis Oratoriae*, ed. cit., tomo III, libro IX, cap. 2, 26-27, p. 307.

⁹⁶¹ *Retórica a Herenio*, ed. cit., p. 246 (libro IV, 15, 22); Lausberg, *op. cit.*, §§7-62-765.

otro tipo de construcciones que enfatizan el discurso y le imprimen una retórica próxima a la oralidad, a la declamación en voz alta. Esa posible lectura pública, que parece esconderse tras muchos otros recursos lingüísticos de la obra, es habitual en literatura de academia, que tal vez se acompañara de “tonos más altos y movidos”, como Tomás Navarro Tomás estudiara con respecto a la exclamación.⁹⁶²

La citada expresión se utiliza para todo tipo de temáticas, y significa “qué es de extrañar” o “qué importa si”: “Pero, ¿qué mucho si anima / lo ardiente de mis deseos / tan generoso concurso, / tan ilustre coliseo?” (LXXVII, vv. 13-16); “qué mucho si no aguardaste / las finezas por soborno” (LXXIV, vv. 35-36). Tanto se generaliza en las *Poesías varias*, que es frecuente que el complemento con el que suele aparecer este tipo de construcciones, conste con elisión del segundo *que*: “qué mucho fuera santo / si lo tomó Dios a pechos” (XXXIX, vv. 4-5), que seguramente responde a razones puramente métricas.⁹⁶³

Otra expresión frecuente en la época, de valor concesivo, es “con ser tan” (XXXI, v. 15; LIV, v. 53). Se trata de uno de los enlaces con los que José Navarro articula su discurso, en el que no faltan otro tipo de conectores, como el reiterado “en conclusión” (XV, v. 16; XXIII, v. 55; XXII, v. 12). Pero, además de la lógica que liga las oraciones compuestas, aparecen otro tipo de conectores supraoracionales, como el reformulador “digo”: “María Jusepa, digo, / que hoy al Carmelo subiendo” (XLV, v. 17). Parece ser una construcción corriente para

⁹⁶² Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 488, vv. 303-304; Tomás Navarro Tomás, *Manual de pronunciación española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, p. 230, §190.

⁹⁶³ Puede leerse en la obra de otros contemporáneos como Vicente Sánchez (*Lira poética*, ed. cit., vol. I, p. 47).

enfaticar el nombre femenino; así se lee también en un soneto de otro aragonés muy cercano, Alberto Díez y Foncalda: “Antandra digo, / la que en verdes años”.⁹⁶⁴

Respecto al nombre femenino de Antandra, no sólo Alberto Díez y Foncalda le brinda varios poemas a una dama de tal onomástica, sino que aflora también a lo largo de la obra de José Navarro, como en el romance “Desengaña a un amante confiado por favorecido” (LXXXIII), y en los poemas de José Tafalla y Negrete, del mismo círculo. Este firmó, precisamente, además de algunos otros, un romance “A la ausencia de Antandra”, cuyo nombre portaba una de las pastoras de la égloga de Lope de Vega dedicada al duque de Alba, de evidentes ecos garcilasistas, que comienza: “Las dulces quejas y la causa dellas”.⁹⁶⁵

Del mismo modo que los nombres, aparecen ciertos sintagmas muy repetidos, que no siempre responden a la exaltación de un léxico culto como el que hemos estudiado. Así, por ejemplo, frente a casos como el “ramo desdeñoso” (LII, vv. 153-154) o “desdeñoso ramo” (XXI b, v. 28), cuyo adjetivo es considerado culto por Dámaso Alonso, aparecen otros sintagmas como “pena fiera” (XII, v. 60; XVII, v. 22; XXVII, v. 48), o “estimar el agasajo” (LIV, v. 18; LXXXVII, v. 154). Esas repeticiones añaden una nota más al limitado repertorio lingüístico del poeta, que no duda en recurrir a expresiones idénticas, o que, en un estadio posterior, no corrige los textos para evitar las repeticiones (por no aventurarnos a postular que no encuentra otro sinónimo para algunas de ellas).⁹⁶⁶

⁹⁶⁴ Alberto Díez y Foncalda, *Poesías varias*, ed. cit., p. 32.

⁹⁶⁵ José Tafalla y Negrete, ed. cit., pp. 85 y 167 ss.; Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, Antonio Carreño (ed.), Barcelona, Crítica, 1998, pp. 379-406.

⁹⁶⁶ Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, op. cit., p. 62.

Conclusiones

Al clasificar la poesía de José Navarro según los moldes estróficos y los cauces métricos que el poeta emplea, eligiendo entre los que le ofrece la tradición poética y sus predecesores más inmediatos, así como a lo largo del análisis temático de las *Poesías* varias, se han ido destacando los rasgos más representativos de su lengua literaria. La lectura detenida de la obra que nos concierne revela no pocos datos sobre la personalidad del autor que, al parecer de otros contemporáneos, tiene mucho que ver en su manera de escribir, de la que él mismo ofrece algunas ideas en clave metalingüística. Todo ello pese a que en ningún momento parece pretender organizar sus principios estéticos, o postularse como defensor de un estilo u otro. La variedad que se percibe en los temas no anda a la zaga con respecto a los cambios de registro que también manifiesta la lírica del poeta.

En su quehacer poético, José Navarro, se muestra un emulador confeso de sus antecesores, aunque también lo hace en otras ocasiones sin revelar explícitamente sus fuentes. Integra las innovaciones de sus contemporáneos, mientras que, denotando su escasa originalidad, apenas lleva a cabo ningún descubrimiento estilístico. Destaca, eso sí, en su empleo de los recursos asociados a los diversos géneros literarios, de los que echa mano según las intenciones de cada texto: gusta de la enfatización, ofrece claras muestras de oralidad, emplea el lenguaje sentencioso y conceptual, y espiga del saber popular los adagios que vienen al caso en la práctica totalidad de sus poemas.

Menos original aún es su manejo de la metáfora, cuyos aciertos, indiscutibles, por otra parte, suelen ser fruto de las acertadas fuentes a las

que sigue de cerca. Los símbolos son heredados, y las imágenes, tópicas, y en muchas ocasiones ni siquiera da muestras de pretender cambiar la terminología o las citas de aquellos a quienes emula. También las sinédoques o las metonimias presentan abundancia de ejemplos que, sin embargo, no suponen especial logro por parte de José Navarro. Mayor espontaneidad demuestra en la mezcla de registros, de tonos, de humor y seriedad, de mezcla de temas, que, aunque repetidos, resultan novedosos en ocasiones por su combinación.

La falta de ingenio que denotan las comparaciones y los símiles parece querer contrarrestarse mediante la acumulación de sus elementos, y, del mismo modo, los paralelismos no sólo triplican, sino que, en ocasiones, cuadruplican las posibilidades sinónimas de un mismo sintagma. Bajo tales intensificaciones, subyace la idea de la hipérbole, muy del gusto del poeta, también, como se ha podido comprobar.

Desde una perspectiva formal, en la línea del enfoque lúdico con el que el poeta parece abordar su escritura, los juegos de palabras se acompañan de infinidad de aliteraciones y duplicaciones de carácter fónico, que refrendan los significados expresados o enriquecen la sonoridad de los poemas. La paronomasia es una de las figuras literarias más abundantes de las *Poesías varias*, en las que la oralidad y la musicalidad se ven reforzadas por todo tipo de repeticiones fonéticas. Se trata de una serie de rasgos comunes a esa visión del *Poeta ludens* que exaltara en sus ensayos Blanca Perinián, entre otros.⁹⁶⁷

Los recursos que se han analizado refrendan que José Navarro escribe en un momento en el que la poesía alcanza sus más altas cotas en lo que a la densidad significativa se refiere. Fiel a las tendencias de sus

⁹⁶⁷ Blanca Perinián, *Poeta ludens. Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1979.

contemporáneos, y siguiendo las normas de la retórica clásica, sus versos son un claro ejemplo de que las figuras que producen abundancia son, en primer lugar, todas las que en general comportan un segundo o, incluso, un tercer pensamiento, según indicara Hermógenes. Buen ejemplo de ello es la acumulación de colores, flores u otras especies vegetales, y minerales, que comparecen con sus significados más extendidos, para combinarse con la mitología, por ejemplo. Con sus matices tiñen los escenarios donde se desarrollan los poemas, en los que el paisaje es a veces familiar para un lector aragonés, que advierte cómo los lugares emblemáticos su entorno adquieren tintes épicos: piénsese en el Ebro, o en cualquiera de las menciones de la ciudad de Zaragoza.⁹⁶⁸

Otra muestra de la infinidad de aristas que componen el prisma poético de las *Poesías varias*, como un ejemplo más de su tiempo, es el recurso a la fraseología, de origen popular, y su manipulación. En las *Poesías varias* hay una extraordinaria presencia de frases hechas, locuciones y modismos, que el poeta no duda en desmontar para, además de atribuirles el sentido más generalizado, retomar los valores propios de cada uno de los elementos. Muchos ejemplos al respecto demuestran que el objetivo predilecto de este tipo de construcciones deconstruidas, como podríamos decir, es el de lograr la parodia lingüística y, con ella, el humor. Salta a la vista que la mayoría de los casos aducidos proceden de poemas en los que el tono burlesco predomina sobre los otros.

Este tipo de materiales se combinan con las más antiguas imágenes de la tradición literaria, la iconografía mitológica o la emblemática, que enriquecen sobremanera los sentidos más generalizados, conformando metáforas de segundo grado, o bien, por qué

⁹⁶⁸ Hermógenes, *Sobre las formas de estilo*, ed. cit., p. 178.

no decirlo así, auténticos conceptos en el sentido graciano del término. Los consecuentes artefactos significativos trascienden el molde lírico para manifestarse, asimismo, en la prosa de sus vejámenes, pero también en los diálogos de sus pequeñas contribuciones al género teatral que vieron la luz impresos.

No hay grandes diferencias en la manera de escribir del poeta, por lo tanto, en lo que a los géneros se refiere. No obstante, como se ha hecho notar en el desarrollo del análisis, se presenta notablemente más selectivo con su lenguaje a la hora de abordar diferentes materias. Es mucho más frecuente el uso de los cultismos en los poemas de asunto o destinatario elevado que en los de tinte propiamente burlesco, aunque ambos manifiesten en ocasiones las mismas figuras retóricas. Lo mismo cabe decir de los cultismos de carácter sintáctico, y especialmente en el empleo de ciertas fórmulas combinatorias presentes en la lírica gongorina, pero también, en menor medida, con respecto a los hipérbatos. Este y otros recursos se ponen las más de las veces al servicio de la rima y de la métrica del poema, que suele adolecer de ritmos torpes, para los que se prefiere la acumulación de una sinalefa y una sinéresis, por ejemplo, al disloque sintáctico de la oración: “él te da canciones reales / y yo te envió unas quintillas” (LXXXVI, vv. 49-50).

Entre otras peculiaridades de las *Poesías varias*, el poeta suele retomar construcciones que él mismo ha empleado en otros poemas, según se ha visto, repitiendo de un modo casi formulístico determinadas conjunciones de sustantivos y adjetivos. Algunos de ellos son, además, cultismos léxicos, que reaparecen en un mismo texto y, en ocasiones, no vuelven a comparecer en toda la colección. Ello puede ser indicativo de la poca minuciosidad con la que escribe el poeta, que, al contrario de

Góngora, por ejemplo, parafraseando reflexiones de José María Micó, “comete el error de malbaratar” algún que otro término, “abusando de él en un mismo poema”. Lo cierto es que, a pesar de todo, otorgan cierta cohesión a los textos, y componen una cierta personalidad estética que se percibe al leer los poemas.⁹⁶⁹

Las repeticiones, los chistes fáciles o la inclusión de aforismos son algunos de los rasgos más destacados de las *Poesías varias*. No hay un alarde de erudición o de innovación en el lenguaje que nos permita otorgar a José Navarro un lugar destacado dentro de la escritura de su época. El estudio de su lengua poética nos habla más bien de un poeta cercano a la lengua empleada por sus lectores, quién sabe si cantores de las obras religiosas, que no desdeña, sin embargo, los recursos más cultos a la hora de agasajar a los nobles a los que rinde pleitesía. Es por ello un ejemplo del cultivo del concepto y del seguimiento de las normas retóricas, cuyos principios se ven tamizados por las prácticas de los referentes más inmediatos.

Pero la abundancia de publicaciones de Quevedo en las prensas zaragozanas, o la pervivencia de modelos equilibrados como los de los Argensola, no anulan en absoluto la pervivencia de la lírica gongorina en este y otros poetas de su entorno. La mención del poeta cordobés se explicita en una glosa, pero lo hace además a través de cultismos o expresiones claramente entresacadas de su producción. También los referentes literarios de la lengua poética de José Navarro manifiestan la virtud de lo vario, que quiso ensalzar con la publicación de esta obra desde su mismo título.

⁹⁶⁹ José María Micó, *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 181.

6. José Navarro, académico: dos vejámenes y una oración

El estudio de las *Poesías varias* revela una notable presencia de la escritura académica en la obra de su autor, en la que muchos de sus versos podrían identificarse dentro de la llamada poesía de circunstancias, y no sólo de carácter especial, sino escrita a partir de unas directrices básicas que se compartían con el resto de los poetas congregados. En los hogares de famosos nobles como el príncipe de Esquilache, los condes de Lemos o Andrade, o del historiador Juan Francisco Andrés de Uztarroz, tenía lugar el encuentro de los académicos. Algunos de ellos, aunque no desecharan el tratamiento serio de los temas escogidos para el ejercicio creativo, mostraban especial predilección por las burlas, caso de Alberto Díez y Foncalda, Jorge Laborda o José Navarro. Por el contrario, de otros vates como Juan de Moncayo, que también perteneció a la academia del conde de Lemos, conservamos textos laudatorios e introducciones de carácter serio.⁹⁷⁰

Pese a la expresión de Jorge Laborda en sus palabras preliminares, donde hablaba de “el duplicado vejamen, que con tanta sazón dejó gustosos a los que le temieron muy picante”, nos referiremos a ellos en plural, debido a la publicación por separado de ambos textos. No debe perderse de vista, sin embargo, su vinculación y, una vez más, la realidad textual que se nos presenta: catalogados como “Vejamen”, el primero, y “Otro vejamen”, el segundo. Ambos, sin duda, han sido tenidos en cuenta en mayor medida que el resto de la producción de José

⁹⁷⁰ Sobre la composición académica a partir de asuntos poéticos preestablecidos, W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, op. cit., p. 143. De Juan de Moncayo, véase la introducción de Aurora Egido a sus *Rimas*, ed. cit., p. XXVI.

Navarro a lo largo del paso de los siglos y, especialmente, en las últimas décadas.

Una de las razones para su revalorización es la información que aporta acerca de los dos grupos en los que sabemos con certeza que participó, y que tantos quebraderos de cabeza han ocasionado a la crítica. De los autores allí citados tenemos noticia gracias a esas páginas, a las que se recurre en fuentes como la *Bibliografía de la literatura hispánica* de José Simón Díaz o los catálogos de Cayetano Alberto de la Barrera. El mismo motivo argüían editores de este tipo de obras como, por ejemplo, Juan Carlos González Maya, quien apuntaba, con respecto a un vejamen de Jerónimo de Cáncer y Velasco, que, además de su “profundo conocimiento de los escritores que vejaba”, “es representativo de un estilo y de una época y porque su calidad literaria no es ciertamente escasa”. El establecimiento de algunos paralelismos entre la producción de ambos autores nos permitirá enmarcar ese otro componente de las *Poesías varias* en un contexto más amplio, en el que vale la pena indagar.⁹⁷¹

José Navarro fue asistente asiduo de las academias celebradas en casa del conde de Lemos, ya fueran encabezadas por él mismo, o por su hijo, el conde de Andrade. Dicho enclave significó un lugar de reunión privilegiado dentro de las academias zaragozanas, que se unían a otras celebradas en núcleos más pequeños como Tarazona, y a un largo listado de las que tenemos noticia en toda España. Fueron muchos los grupos florecientes a lo largo del siglo XVII, cuya importancia es capital a la hora de entender la poesía del Barroco: Toledo, Valladolid, Madrid,

⁹⁷¹ Juan Carlos González Maya, “Vejamen de D. Jerónimo de Cáncer. Estudio, edición crítica y notas”, *Criticón*, 96 (2006), p. 87. Se irá dando noticia del uso de los vejámenes en los catálogos al hilo del tratamiento de los nombres en cuestión.

Valencia, Sevilla, Barcelona, Salamanca, Córdoba, Cádiz o Murcia, entre muchos otros lugares, albergaron una intensa actividad académica de similares características, documentada también en Hispanoamérica.⁹⁷²

Habida cuenta de las dificultades que tradicionalmente se han asociado con la investigación sobre las academias, parece que los últimos años han servido para disipar ciertas dudas al respecto. Algunos de los conflictos más conocidos en el ámbito aragonés tienen que ver con la academia de los Anhelantes, en la que supuestamente participó Lupercio Leonardo de Argensola, cuya actividad inspiró la de literatos y cenáculos posteriores. Mucho se ha escrito también sobre la hipotética existencia de una academia patrocinada por Lastanosa, u otra cuya creación se debería al conde de Aranda, en la que insistiremos.⁹⁷³

Relacionado con este último problema, el estudio y edición de las *Poesías varias* de José Navarro añade alguna que otra precisión al conocimiento de los grupos constituidos a mediados del siglo XVII, los discursos concebidos en su seno y el funcionamiento de estas reuniones. De hecho, José Sánchez ya subrayó que “La Academia del conde de Lemos se conoce, principalmente, por dos fuentes: dos vejámenes del poeta José Navarro y *Rimas* de don Juan de Moncayo”. A estas ya añadieron José Manuel Blecua y Aurora Egido los materiales de Alberto

⁹⁷² José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, op. cit.; Willard F. King, op. cit., pp. 37-84. Sobre el vejamen áureo en Lima, Méjico o Argentina, Abraham Madroñal, “*De grado y de gracias*”. *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, op. cit. La información acerca de la fortuna crítica de los vejámenes del autor se amplía en el capítulo correspondiente.

⁹⁷³ Véase la bibliografía citada a lo largo de estas páginas y, además, entre otros, Jaime Suárez, “*El mausoleo que construye la Academia de los Anhelantes de la Imperial ciudad de Zaragoza a la memoria del doctor Baltasar Andrés de Uztarroz*, por Juan Francisco Andrés de Uztarroz, Lérida, 1636”, *Archivo de Filología Aragonesa*, serie B, 1 (1945), pp. 151-216; Aurora Egido, “*Retratos de los Reyes de Aragón*, por Andrés de Uztarroz”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 33-34 (1979), pp. 173-223 y, sobre la supuesta academia de Lastanosa, “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, art. cit., p. 114,

Díez, además de una referencia de Latassa sobre Juan Lorenzo Ibáñez, que retomaremos enseguida.⁹⁷⁴

Posteriormente, han aparecido otros documentos de los que se han espigado diversas informaciones de manera puntual. Su conocimiento favorece la conformación de una imagen más o menos clara de esta suerte de tertulias o citas poéticas a las que asistió nuestro autor. A ellas se refieren varios manuscritos custodiados en la madrileña Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano. Uno de ellos es el “Vexamen que dio Jorge La Borda en la Academia que se celebraba en casa del Sr. Conde de Lemus”, cuya autoría se atribuye a ese “amigo grande del autor”, que firmara el prólogo de las *Poesías varias* que estudiamos. Pese al estilo cuidado que notamos en dichas líneas, las páginas de su vejamen se asemejan notablemente al estilo de la producción académica de José Navarro, con sus dosis de humor y socarronería. Como iremos desgranando, aporta datos novedosos sobre los poetas reunidos en torno al conde de Andrade, cuya nómina y actividad se somete a nueva luz, corroborando hipótesis planteadas en trabajos anteriores.⁹⁷⁵

⁹⁷⁴ José Sánchez, *op. cit.*, pp. 234-235 y 269. Es indispensable, en el caso zaragozano, la tesis doctoral de Aurora Egido (1972), resumida en *La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo*, *op. cit.*, y otros trabajos posteriores relacionados con la misma: “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, *art. cit.*, pp. 101-128 y *Floresta de vejámenes académicos del Siglo de Oro* (en prensa), a cuyos materiales hemos tenido acceso. Recientemente, el editor de la *Lira poética*, Jesús Duce, añadía a la bibliografía otra síntesis panorámica al respecto, ahondando en la academia a la que perteneció Vicente Sánchez, la del príncipe de Esquilache, en “Las academias literarias aragonesas del siglo XVII”, *art. cit.*, pp. 12-18.

⁹⁷⁵ El acceso al “Vexamen que dio Jorge La Borda en la Academia que se celebraba en casa del Sr. Conde de Lemus” (inventario 15310, ff. 16r-19r), del que dio noticia Kenneth Brown, nos fue facilitado por José Enrique Laplana, al que agradecemos su ayuda. Kenneth Brown, Ted E. McVay lo estudió con motivo de sus investigaciones sobre Juan de Moncayo, según explica en “La academia zaragozana que se reunía en casa de los condes de Lemos y Andrade: nuevos aportes a su historia”, *Calíope*, 17, 2 (2011), p. 114, nota.

Entre los mismos papeles donde se halla el vejamen de Jorge Laborda, que pertenecieron a Francisco de la Torre y Sevil, se encuentran otros dos textos de similar naturaleza. El segundo de ellos, titulado “Academia rotulada” (ff. 20r-21v), aparece de forma anónima, si bien se ha postulado que fuera escrito por José de Bardají. El contenido podría hacernos pensar que se trate de un nuevo vejamen de Jorge Laborda, que figura como personaje al que una tapada le ha impuesto el castigo de “rotular” al resto de los miembros antes del miércoles de ceniza. Allí se hace referencia a las ligerezas que se ha tomado su amigo José Navarro en otro vejamen anterior, que pudo ser cualquiera de los dos contenidos en las *Poesías varias*, por querer llevar a cabo la acción a su manera.⁹⁷⁶

Todo esto nos hace relacionar con aquella reunión las seguidillas de José Navarro tituladas “Cuenta las fiestas de carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII), que figuran en el volumen tras los vejámenes, junto con otros poemas de carácter eminentemente académico, aunque no conste como tal en el membrete de este. Se ha tenido noticias de otras ocasiones, bien entrada la centuria, en las que se celebraban academias y certámenes literarios con motivo de la celebración de las Carnestolendas. Dos de ellas, por ejemplo, tuvieron lugar en presencia del rey: en 1637, en los jardines del palacio del Buen Retiro (lugar aludido por José Navarro, LXXXVII, v. 15), de manos de Felipe IV, y, posteriormente, en presencia de Carlos II, en 1700.⁹⁷⁷

⁹⁷⁶ “Academia rotulada”, ms. cit., f. 20r, *apud* Ted E. McVay, art. cit., p. 107.

⁹⁷⁷ Ambos eventos han sido estudiados por Alain Bègue, que matiza la naturaleza del primero al compararlo con la segunda, editada, además, en “*Academia que se celebró en palacio en la real presencia de sus majestades, estando en público el día veinte de febrero de este año de 1700: Sociabilidad cortesana y República de las Letras en las postrimerías del reinado de Carlos II*”, *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu

Un tercer manuscrito muestra el diálogo entre dos estatuas, Pasquino y Morfodio, cuya erudición ha sido destacada por Ted E. McVay:

incluye un discurso sobre el propósito de los vejámenes, un comentario sobre la naturaleza de la sátira en las academias españolas, una historia de las estatuas parlantes de Roma, un diálogo que satiriza a los socios y critica sus escrituras, y mezcla todo esto con citas pertinentes en latín y referencias a otros poetas españoles.

El estudioso no conocía la edición por parte de José Ignacio Díez de una *Respuesta al vejamen de Pasquino y Morfodio*, que completa la caterva de insultos vertidos sobre los académicos, quienes así se defienden. El más destacado es el caso de Juan Francisco Andrés de Uztarroz, al que volveremos, con cuyas manos se ha relacionado la composición de esas páginas. Junto con aquella *Respuesta*, una nueva réplica a esta larga polémica se ha conservado bajo el título de *Respuesta al papel de Mirtilo*, con abundantes citas de Marcial para la justificación de lo allí apuntado, que se ha querido vincular, asimismo, con el entorno de Uztarroz.⁹⁷⁸

Aparte de las mencionadas seguidillas sobre Carnestolendas (LXIII), no son pocas las composiciones en las *Poesías varias* que pueden asociarse con la práctica del ejercicio poético de José Navarro en las dos academias a las que perteneció, y en las cuales participó de forma

(eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 45-119.

⁹⁷⁸ Nos referimos al quinto capítulo del libro *Viendo yo esta desorden del mundo: Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, de José Ignacio Díez Fernández, titulado “Un vejamen perdido, con dos respuestas”, *op. cit.*, pp. 289-399. Debe cotejarse con el citado artículo de Ted E. McVay.

activa mediante el desempeño de diversos cargos. José Manuel Blecua apuntó que nuestro poeta fue varias veces fiscal de la del conde de Lemos. Relaciona además a José Navarro con la academia “del conde de Aranda” (sería Antonio Jiménez de Urrea y Manrique de Lara), seguramente siguiendo las anotaciones de Latassa, que se conservan en la Biblioteca Pública Provincial de Huesca, a las que hace mención también José Sánchez. En esos papeles se habla de un vejamen “en prosa y verso, delicado y erudito”, de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz. Es atribuido en principio a la academia de los Anhelantes, cuyo nombre aparece tachado y, sobre él, se escribe “conde de Aranda”.⁹⁷⁹

Probablemente se trate de un *lapsus linguae* de Latassa, inmerso en un entorno en el que tanta importancia tuvo dicho condado, puesto que no hay más noticia de tal academia en los materiales a los que hemos podido tener acceso, ni en la bibliografía revisada. En ese sentido, Aurora Egido señaló en su edición de las *Rimas* del marqués de San Felices que se trataba de los miembros de la academia del conde de Andrade (nótese el parecido del testimonio de Latassa con la variante de “Andrada”), algo que después han secundado Jesús Duce y Ted E. McVay, y que parece refrendar el estudio de estas *Poesías varias*.⁹⁸⁰

Lo que importa, a nuestro juicio, es que la nómina coincide prácticamente con la de los vejámenes de José Navarro, y, en buena medida, con la de las introducciones de Juan de Moncayo, así como con las que hemos relacionado con Jorge Laborda y José de Bardají (con la salvedad de tres nombres que figuraban allí, y no en las *Poesías varias*: Gregorio de Ribera, Vargas Machuca y el licenciado Zamora). Estos eran

⁹⁷⁹ José Sánchez, *op. cit.*, pp. 282-283. Véase la antología de José Manuel Blecua, *La poesía aragonesa del Barroco*, ed. cit., p. 129.

⁹⁸⁰ Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. cit., p. XXVI; Jesús Duce, art. cit., p. 14; Ted E. McVay, art. cit., p. 105.

el duque de Híjar, el marqués de Torres, el licenciado Alegre, Antonio Altarriba, el doctor Ibáñez, el doctor Ginovés, Diego Clavero, licenciado Lacabra, Francisco Latorre, Alberto Díez, Silvestre Cabrera, Francisco Bustamante, Gaspar Agustín, el doctor Bueno, Miguel Vargas Machuca, Jaime de Latre, Jorge Laborda, Matías Aguirre, y, “entre otros”, José Navarro, identificado como fiscal.⁹⁸¹

Como tal está ejerciendo en los dos vejámenes que se incluyen en las *Poesías varias*. Sin embargo, sólo en el primero de ellos consta en el título que lo hizo para la academia del conde de Lemos, Francisco Fernández de Castro y Andrade Lignano y Gatinara (1613-1662), virrey y capitán general del Reino de Aragón (1649-1652) y, posteriormente, virrey de Cerdeña (1653-1657), como se corrobora en unas octavas que le dedicó nuestro autor (LIII). Entre los versos a él ofrecidos por los ingenios de su entorno, conocemos, por ejemplo, el soneto que Juan de Moncayo le dedica en sus *Rimas*. El destinatario de dicho libro, sin embargo, fue el conde de Andrade y primogénito del anterior, Pedro Antonio Fernández de Castro (1634-1667), a cuyo impulso se atribuye el segundo vejamen que estudiamos. Se sabe también que el hermano del IX conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro Andrade y Portugal, brindó su mecenazgo a escritores como el virrey de Nápoles.⁹⁸²

Los tres descendían del “Gran Conde” o VII conde de Lemos (1576-1622), de seguro principal responsable de las imprecisiones cometidas por José Sánchez al respecto de la identificación de ambos

⁹⁸¹ Latassa, *Memorias Literarias de Aragón*, ms. cit., vol. II, p. 243. Genaro Lamarca los describió y estudió sus problemas en su artículo “La memorias literarias de Aragón, de Félix Latassa. Estudio y descripción”, *Turiaso*, 15 (1999-2000), pp. 127-173.

⁹⁸² Juan Miguel Soler, *Nobleza española: grandeza inmemorial*, op. cit., p. 270; Ted E. McVay, art. cit., p. 104.

nobles, y, como consecuencia, de sus academias, en las que se detuvo Willard F. King. Pese a la confusión inducida en autores posteriores, José Sánchez no erraba del todo con la clave del asunto, pues ve “muy probable que el de Andrade continuara las reuniones de su padre, o que alternara como mecenas con su sobrino. Así se podría explicar más fácilmente el hecho de que los académicos del entonces conde de Lemos y los del conde de Andrade fueran los mismos”.⁹⁸³

Sería más adecuado, por lo tanto, según sugiriera Aurora Egido en su tesis doctoral, hablar de “La academia zaragozana que se reunía en casa de los condes de Lemos y Andrade”, como versa un reciente artículo de Ted McVay que refrenda dicha idea. Este último se apoya en el vejamen manuscrito de Jorge Laborda, en el que se hallan, por otra parte, nuevas claves sobre la periodicidad de los encuentros: “Había poco más de un mes que se formó una Academia en el cuarto del Sr. Conde de Andrade [...]. Juntábanse en ella los ingenios de Zaragoza, y era cada semana cosa del otro jueves poesías que llevaban”. No sería del todo preciso, por consiguiente, insistir en que las andanzas de la academia del conde de Andrade tuvieron lugar poco después de las del grupo formado por su padre, como se ha dicho en reiteradas ocasiones. Al menos en buena parte, se celebrarían de manera simultánea, puesto que el hijo está presente en la nómina de todos los textos relacionados con el primero.⁹⁸⁴

Aunque José Sánchez apuntó que la academia del conde de Lemos debió de prolongar su actividad desde 1631, año de la muerte de

⁹⁸³ José Sánchez, *op. cit.*, p. 283. Sobre la problemática a la hora de identificar a ambos condes, Willard F. King, *op. cit.*, p. 70 (n. 101).

⁹⁸⁴ Ted E. McVay, art. cit., pp. 103-118 (la cita es del vejamen de Jorge Laborda, *apud* Ted E. McVay, p. 106). Se ha insistido en la idea de sucesión hasta la actualidad; sirva como ejemplo Jesús Duce, “Las academias literarias aragonesas del siglo XVII”, art. cit., p. 15.

Bartolomé Leonardo de Argensola (al que uno de sus miembros, el mencionado Juan Francisco Andrés de Uztaaroz, le dedica un panegírico), hasta mediados de la década de 1650, Aurora Egido señaló que, con mayor probabilidad, emprendió sus tareas alrededor de 1650. Podemos estar de acuerdo con la existencia de la misma a la altura de 1652, por las críticas aludidas en carta de Pellicer a Uztaaroz, a las que ya se refirió Ricardo del Arco. Pero estas no pueden deberse en ningún caso a las palabras de José Navarro, o, al menos, a las impresas en las *Poesías varias*. Esa afrenta hubo de ser forzosamente anterior a la fecha de redacción del “Otro vejamen”, en el que él mismo alude al supuesto lance (LI), y que, por cierto, contradictoriamente, siempre se ha relacionado con la academia del conde Andrade (otro dato más que corrobora la difusa frontera que ha existido en su estudio).⁹⁸⁵

Por las razones en las que insistiremos más adelante, el hallazgo de un vejamen atribuido a Miguel Martel parece desmentir tales informaciones. Su identidad es controvertida, como explica el editor del vejamen, José Ignacio Díez. En la primera parte de las *Memorias literarias de Zaragoza* de Inocencio Camón y Tramullas puede leerse que, precisamente en 1654, año de la publicación de las *Poesías varias*, Miguel Jerónimo Martel, chantre de la Seo de Zaragoza, fue rector de la Universidad de la ciudad.⁹⁸⁶

Sean o no del citado Martel, dichos papeles recogen comentarios acerca de muchos de los miembros del grupo con cuya actividad se relacionan las invectivas de José Navarro (aunque parezca que más que

⁹⁸⁵ José Sánchez, *op. cit.*, p. 278; Ricardo del Arco *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztaaroz*, *op. cit.*, vol. II, p. 759; Aurora Egido, “Introducción” a su edición citada de las *Rimas* de Juan de Moncayo, p. XXV.

⁹⁸⁶ Inocencio Camón y Tramullas, *Memorias literarias de Zaragoza. Parte primera*, ed. cit., 1768, p. 20.

componerse por uno de sus miembros, lo fuera contra ellos). En el “Vejamen que dio en la academia del excelentísimo señor conde de Lemos” (XXI), el loco, tras hablar del conde Andrade, el de Híjar, el marqués de Torres, Juan de Moncayo y el licenciado Rodríguez, añade: “Estos cuatro que arriba te he referido apoyan en casa del señor virrey una academia que, por asistir los cuatro en ella, es famosa por muchos títulos”, sustantivo que se prestan al equívoco. A los asistentes citados se suman Matías Aguirre, Luis Abarca de Bolea, Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, Francisco de la Torre y el doctor Ginovés. Como veremos más adelante al referirnos a cada uno de ellos, entre todos no sólo suman abundantes títulos literarios, publicados en las prensas, sino también nobiliarios.⁹⁸⁷

Amén de los vejámenes, la innegable presencia de rasgos asociados a la poesía “académica”, que se percibe en otros textos, se suma a la complicada tarea de asociar cada uno de los poemas así catalogados con un determinado grupo. Estos aparecen recogidos en la parte final del libro (como se indica en el capítulo dedicado a la *dispositio* de la obra). Curiosamente, son diferentes las etiquetas que catalogan estos versos como salidos de algún cenáculo: el romance titulado “Habiéndole pasado un coche por una pierna, cuenta su desgracia a la academia” (LIV); las quintillas “A una mujer que nunca se santiguaba y la cruzaron la cara. Asunto académico” (LV); otras, “A una dama que tenía muy pequeño cuerpo y muy grandes ojos. Fue asunto de academia” (LXIV); y, finalmente, las redondillas “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor, y el bochorno, para que lo encendiera. Asunto académico” (LXVII). El

⁹⁸⁷ José Ignacio Díez Fernández, “Un vejamen perdido, con dos respuestas”, ed. cit., pp. 289-399.

fenómeno se observa en similares obras del contexto, como la *Lira poética* de Vicente Sánchez o el *Ramillete* de José Tafalla y Negrete, que dieron cabida asimismo a numerosos poemas en cuyo título se especifica “fue asunto de academia”.⁹⁸⁸

En algunos de estos poemas pueden leerse ciertas expresiones que nos adentran en el mundo de las academias zaragozanas. Junto con las de Madrid, estas parecen componer el núcleo más relevante de las letras españolas del seiscientos, a los ojos de autores como Willard F. King. Recordando sus palabras, el conocimiento de estas reuniones y de la actividad en ellas realizada, así como el de los certámenes, en general, es “muy revelador en relación con las preocupaciones y actitudes de los escritores y del medio literario de la época”. A la altura de 1654 no parece que el mundo académico de la ribera del Ebro mantuviera la efervescencia de las décadas anteriores, al decir de uno de los personajes que interviene en el segundo vejamen de las *Poesías varias*, relacionado con la academia del conde de Andrade:

Pero creo bastaré a desengañarte con referirte lo que a vosotros mismos os ha pasado en las academias, pues apenas se celebran, cuando la Fama, sin que tenga más remedio que volar, las entrega a las nueve deidades del Parnaso para que veneren humildes cuanto inspiraron benignas.⁹⁸⁹

El tratamiento que se dan los miembros del grupo, o la admiración que el poeta dice profesar por el mismo puede verse en el

⁹⁸⁸ Véanse las citadas ediciones de la *Lira poética* de Vicente Sánchez, el *Ramillete poético* de José Tafalla y Negrete, y la tesis doctoral sobre este último, de M.^a Rosario Juste Sánchez.

⁹⁸⁹ Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, op. cit., p. 8. Sobre la trascendencia de los cenáculos madrileños y zaragozanos (p. 63), véase también su artículo “The Academies and Seventeenth-Century Spanish Literature”, *PMLA*, 75, n.º 4 (1960), p. 367.

romance “Habiéndole pasado un coche por una pierna, cuenta su desgracia a la academia”, en el que se dirige al auditorio con el mismo vocativo que en el vejamen para la academia del conde de Lemos: “Academia insigne”. José Navarro se excusa por no poder asistir a alguna de las reuniones con motivo del accidente y, de paso, pide se le den noticia de los “píos sufragios” de la academia, es decir, o bien la resolución de los cargos que se han otorgado como resultado de una votación, o bien su ayuda, “favor o socorro” (*DRAE*):

 Mi mal, Academia insigne,
va este romance a contaros,
aunque mejor estuviera
en coplas de pies quebrados.
[...]

 Pero ya, noble concurso,
que el suceso desgraciado,
para que nada le falte
aquí le tenís contado.

 Suplícoos me hagáis presente
en vuestros solemnes actos,
que yo mil de contrición
ofrezco por los que faltó.

 Y acudidle con los píos
académicos sufragios
a quien esclavo os venera,
porque en serlo no anda errado,
 si no es ya que en romería
me vaya a ver a Santiago,
que solo allá llegaré
tan presto como los sanos. (LIV, vv. 1-4 y 73-88)

El tema de la enfermedad que retiene al escritor postrado en una cama, o encerrado en una habitación, a la que decide trasladar su actividad poética, aparece también en las mencionadas seguidillas “Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII), que ya hemos vinculado con una de aquellas reuniones. Se había convertido en todo un tópico de la poesía de academias, no sólo favorecido por las arrolladoras plagas que asolaron a la población de la época, sino también por contar con famosos precedentes. En el ámbito aragonés, Lupercio Leonardo de Argensola contaba sus vivencias en la academia creada para hacer más llevadera la convalecencia de sus fiebres a Jerónimo de la Caballería, que, entre otros entretenimientos, traducía a Tito Livio para sus acompañantes.⁹⁹⁰

No cabe duda de que, aparte de lo avanzado acerca de los vejámenes, la mayor concentración de referencias al entorno académico se acumula, evidentemente, en otros dos textos asociados con la dinámica de sus celebraciones, que solían comenzar con una oración del presidente y concluían con una serie de poemas. Nos referimos a la “Carta del dios Apolo a la academia” (XXI b), con la que se cierra el primero de los vejámenes incluidos en las *Poesías varias*, así como la “Oración que hizo siendo presidente en la academia que se le celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII).⁹⁹¹ Se trata de dos piezas

⁹⁹⁰ *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, conde de la Viñaza [Cipriano Muñoz y Manzano] (ed.), Madrid, M. Tello, 1889, pp. 323-324. Así lo recuerda Willard F. King en su ya citado libro, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, op. cit., pp. 27-28.

⁹⁹¹ Todos ellos fueron editados por Aurora Egido en su tesis doctoral (1972), que sólo ha visto la luz parcialmente (cf. *La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo y La poesía aragonesa del siglo XVII*, op. cit.), a la espera de la aparición del volumen *Floresta de vejámenes académicos del Siglo de Oro* (en prensa).

fundamentales en el engranaje del desarrollo de estas reuniones, en las que, citando a María Soledad Carrasco, el

presidente pronuncia su oración, casi siempre en verso; el secretario leía sus chistosas cedulillas o alguna composición similar; se recitaban poesías presentadas –que debían versar casi siempre sobre temas prescritos, sumamente frívolos y manidos–, y la academia concluía con el vejamen, pieza satírica en que el ingenio que había nombrado el fiscal zahería uno a uno a los autores de los poemas que acababan de leerse.⁹⁹²

Inmaculada Osuna, al estudiar la poesía granadina, señaló que el desarrollo de los impresores favoreció el aumento de la producción de textos académicos. Pese a la diferente legislación que regía en tierras aragonesas (más permisivas, por cierto), bien podrían aplicarse sus palabras para el caso que nos concierne, puesto que es conocido el impulso de la tipografía zaragozana:

Tal acceso a la imprenta supone ya no sólo el interés por lo que podríamos considerar como productos más genuinos de la academia, es decir, las composiciones encargadas a cada participante sobre un tema dado, sino también el reconocimiento de todo el ceremonial literario que conllevaba la sesión, con sus textos, en principio, «periféricos»: introducción, vejámenes, poemillas del secretario a propósito de cada intervención, laudatoria final.⁹⁹³

Aurora Egido apuntó que el predominio de la transmisión manuscrita para estas creaciones, tan prolijas en contenido burlesco e

⁹⁹² María Soledad Carrasco, “Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII”, *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), p. 97.

⁹⁹³ Inmaculada Osuna, “Recepción y creación poética: el ms. 90-V1-9 de la Fundación Bartolomé March y la poesía en Granada a finales del siglo XVII”, *Criticón*, 103-104 (2008), p. 101.

insultante, es una posible causa de su desaparición.⁹⁹⁴ Pese a su escasez, según coligiera María Soledad Carrasco en 1965, a lo largo del siglo XVII se extiende una costumbre editorial por la que las academias pasan a fijar sus frutos en la imprenta, y precisa que, sobre todo, esto se produce cuando su actividad se debía a circunstancias de carácter destacado, más que a la recopilación de sesiones periódicas ordinarias. Puede constatar, sin embargo, que, en el seno de otro fenómeno de la centuria al que nos venimos refiriendo, cual es la proliferación de libros misceláneos de poesía, no es extraña la inclusión de otro tipo de textos en tales obras, como las fábulas mitológicas o, justamente, los vejámenes de academia comunes, sin que necesariamente remitan a un acontecimiento relevante.⁹⁹⁵

Las *Poesías varias* José Navarro son un ejemplo de ello, ya que la única circunstancia que se menciona es el cargo de presidente de turno, que ostenta el poeta cuando redacta los documentos para la academia del conde de Lemos. Lo mismo puede decirse de otros contemporáneos cercanos a nuestro autor, en los que se ha fijado la crítica, como Jerónimo de Cáncer y sus *Obras varias*, que recogen el “Vejamen que hizo siendo secretario de la academia”, o una “Oración burlesca que hizo siendo presidente de la Academia”. Más cercano en el espacio y en el tiempo, amén de compañero de cenáculo, otro caso es el de Alberto Díez, cuyas *Poesías varias* de 1653 incluyen, por ejemplo, una “Introducción del autor en alabanza de la academia, siendo presidente en casa del

⁹⁹⁴ Aurora Egido, “*De ludo vitando*. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca”, *El Crotalón. Revista de Filología Española*, 1 (1984), p. 610.

⁹⁹⁵ María Soledad Carrasco, “Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII”, art. cit., p. 97. Más ejemplos pueden verse en el citado catálogo de Alain Bègue, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII*, con prólogo de Aurora Egido.

excelentísimo señor conde de Lemos” y un nuevo texto de su “Segunda presidencia”. Posteriormente, las *Clases poéticas* del conde del Villar (1663), por ejemplo, ofrecen la “Introducción a un vejamen que se dio en una Academia”, probablemente la del príncipe de Esquilache.⁹⁹⁶

Puesto que ha sido difundido en algunos de los estudios citados, el contenido de los dos vejámenes de José Navarro debe ponerse en relación con el de otros textos similares. Ese cotejo, junto con el de su “Oración”, nos permitirá ensartar el libro en una serie de manifestaciones tan frecuentes como influyentes en la época, cuyo principal cometido es el de sancionar no sólo la faceta literaria, sino también la personalidad de los otros.

Ya sea desde la altura que por naturaleza le pertenece al dios Apolo, autor de la carta con la que se cierra el primer vejamen (XXI b), o desde aquella en la que se colocan los personajes del mismo para vislumbrar mejor el panorama, el observador se camufla tras la identidad de un tercero, ajeno al grupo. Todo ello, con un punto de locura, debe asociarse con la tradición satírica de un personaje como el de Momo, pintado cual censor con su simbólica máscara. Y es que, como señalara Aurora Egido, este dios, rescatado de la obra de Luciano de Samosata y, más adelante, retratado por León Battista Alberti, Juan Pérez de Moya o Baltasar Gracián, en *El Criticón* o en *El Oráculo*, debe ser tenido en cuenta en el análisis de estos textos. Como se verá enseguida, sigue

⁹⁹⁶ Alberto Díez y Foncalda, *op. cit.*, pp. 59-72; Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, ed. cit., pp. 152-163 y 134-140. En las páginas dedicadas a la *dispositio* remitimos a dos artículos en los que se trata de la inclusión de vejámenes en este tipo de volúmenes, ejemplificados, justamente, con las *Poesías varias* de José Navarro: “Tras el *Parnaso* (1648): Aproximación a modelos editoriales de mediados del XVII”, de Ignacio García Aguilar, y “Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)”, de Pedro Ruiz Pérez, ambos en *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, *op. cit.*, pp. 61-76 y 109-124, respectivamente.

presente su función satírica, pero también su anhelo de una visión privilegiada, aunque no con ventanilla en el pecho esta vez, sino a través de los ojos y la pluma de José Navarro.⁹⁹⁷

⁹⁹⁷ Aurora Egido, “La historia de Momo y la ventana en el pecho”, en *Las caras de la prudencia en Baltasar Gracián, op. cit.*, pp. 49-90; María Teresa Cacho, “«Ver como vivir». El ojo en la obra de Gracián”, en *Gracián y su época. Actas, ponencias y comunicaciones de la I Reunión de Filólogos Aragoneses (28 de febrero, 1 y 2 de marzo de 1985)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1986, p. 131.

6.1. Los dos vejámenes de José Navarro

El término *vejamen* como denominación genérica había adquirido especificidad ya en el quinientos. Probablemente, uno de los aspectos más reseñables en cuanto su importancia en el seiscientos tiene que ver con el influjo recíproco que estos ejercen con respecto a la escritura satírico-burlesca de grandes autores como Francisco de Quevedo. A su vez, las convergencias presentes en la diversidad de sus manifestaciones nos desvelan, en palabras de Abraham Madroñal, que “tuvieron que ver necesariamente en la vida cotidiana”. En el caso de José Navarro, ambos vejámenes cumplen las características más extendidas en este tipo de textos: una breve ficción en la que se ensartan las críticas, referidas a una sucesión de personajes relacionados con el ámbito de la academia, y, por lo general, cada una de ellas concluye con alguna copla o grupo de versos de otra índole, al igual que la totalidad del vejamen.⁹⁹⁸

Según se ha ido adelantando, e iremos desentrañando respecto a cada uno de los dos vejámenes que nos ocupan, estos opúsculos no fueron tan inofensivos o inocuos como se ha querido entender en ocasiones. Aludiremos a algunas de las polémicas surgidas, al parecer, del conocimiento de su contenido, cuya carga satírico-burlesca no siempre fue bien recibida. Pese a que muchos eran los que entraban en el juego, pocos eran los que aceptaban con resignación las críticas sobre su persona, más hirientes, lógicamente, que las físicas, cuando las primeras fueron ganando terreno en detrimento de las segundas. En palabras de

⁹⁹⁸ Sobre el término *vejamen*, Aut. y Abraham Madroñal, *op. cit.*, pp. 31 ss. (la cita es de la p. 25). En cuanto a su historia, entre otras referencias a las que aludiremos, Giovanni Cara acota su alcance y la adquisición de especificidad en cuanto denominación genérica en *Il “Vejamen” in Spagna: juicio y regocijo letterario nella prima metà del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001, p. 25.

Francisco Layna Ranz, “el vejamen es el género más rafez y malicioso de que dispuso la burla, y yo casi diría que en la segunda mitad del siglo XVII tenía como condición fundamental atentar contra la honra de los vejados”.⁹⁹⁹

A la hora de afrontar el vituperio, “composición expositiva de los vicios propios de alguien”, lo cierto es que se sigue de cerca el consejo de los clásicos, y puede estudiarse en paralelo con las manifestaciones encomiásticas de las *Poesías varias*, con las que comparte principios de argumentación, según apuntaran los *Ejercicios* de Aftonio. Hermógenes, por su parte, aconsejaba que el énfasis retórico se pusiese sobre las acciones. En ese sentido, en los dos vejámenes veremos la alusión a las ocupaciones personales de cada uno de los vejados. Su actividad también aparece, aunque al soslayo, de manera generalizada, en la “Carta del dios Apolo” (XXI b) y la “Oración que hizo siendo presidente” (LII), en las que la escritura y el papel de los académicos se eleva a categoría mitológica y alegórica, siguiendo los tópicos al uso.¹⁰⁰⁰

Es preciso remontarse, siquiera someramente, a la historia del término, para comprender mejor el alcance de su estudio. En palabras de Kenneth Brown, que ha relacionado el vejamen de academia español con el discurso académico francés del siglo XVIII, “vejamen es una voz románica, tomada del latín, y que significa en los siglos XVI-XVIII en España una reprehensión satírica y festiva donde se dan a conocer y se ponderan los defectos, tanto físicos como morales, de una persona”. Su origen se encuentra en el acto final del proceso doctoral, que sale de los

⁹⁹⁹ Francisco Layna Raz, “Dicterio, conceptismo y frase hecha: A vueltas con el vejamen”, art. cit., p. 32; Miguel Romera Navarro, “Querellas y rivalidades en las Academias del siglo XVII”, *Hispanic Review*, IX, 4 (1941), pp. 494-499.

¹⁰⁰⁰ Teón, Hermógenes, Aftonio, *Ejercicios de retórica*, ed. cit., pp. 242-243 y 188-189, respectivamente.

muros universitarios para convertirse en actividad principal de los salones de las academias literarias.¹⁰⁰¹

Es un hecho que la progresiva relación entre el vejamen de grado o gallo universitario, el de academia, y el de certamen o justa literaria, nos muestra la confluencia de sus rasgos.¹⁰⁰² De ellos hemos consultado diversos ejemplos que nos servirán para ver las similitudes con los dos vejámenes de José Navarro, puesto que, como ha demostrado la crítica, la aproximación a la ingeniosa sátira de estas piezas sólo puede lograrse mediante el conocimiento de sus variedades, cada vez más semejantes. El juicio al que fueran sometidos los nuevos titulados universitarios inspiró las consiguientes críticas contra los autores de academias, pero también, paulatinamente, de los certámenes y justas.¹⁰⁰³

La responsabilidad del vejamen académico solía recaer sobre el fiscal de turno, quien se lamenta de la tarea ardua que tiene entre manos, un tópico de este tipo de textos que veremos en la obra de José Navarro. Lo mismo puede leerse en el manuscrito de Jorge Laborda, al que nos hemos referido, en el que no da con “un loco con aciertos” o con “un

¹⁰⁰¹ Kenneth Brown, “Aproximación a una teoría del vejamen de academia en castellano y catalán en los siglos XVII y XVIII: de las academias españolas a la enciclopedia francesa”, en *De las academias a la enciclopedia. El discurso del saber en la Modernidad*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, p. 229.

¹⁰⁰² Sobre justas poéticas aragonesas, es de referencia obligada la obra citada de José María Castro Calvo y, entre otros trabajos, hemos referido los artículos de Aurora Egido, “Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII” y “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI-XVII)”.

¹⁰⁰³ A propósito de los vejámenes universitarios, véase Aurora Egido, “*De ludo vitando*. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca”, art. cit., pp. 609-648 y “Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVIII)”, *Bulletin Hispanique (Dedicado a Maxime Chevalier)*, 92, 1 (1990), pp. 309-332. También, Abraham Madroñal, “*De grado y de gracias*”. *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Aurora Egido (pról.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

sueño sin disparates” que aplaquen el malestar y lo ayuden con la tarea encomendada de escribir su vejamen.¹⁰⁰⁴

Con la urdimbre de un relato tradicional, salvando las evidentes distancias, en cierto modo se atisba un esquema semejante al fijado por Vladimir Propp para el análisis de la narrativa folclórica (no en vano, aunque no desde esta perspectiva, la relación de los vejámenes con los sermones y la cuentística ha sido apuntada por la crítica). Partiendo de una situación inicial en la que se presenta un problema, el enunciante en apuros parte de su lugar de origen: José Navarro sale a divertirse a las calles de Zaragoza, entra al teatro de la Cruz; Jorge Laborda llega un domingo hasta un convento de Barbastro; Jerónimo de Cáncer decide recostarse durante su desesperado paseo por el Prado madrileño. Hay ocasiones en las que aparece un “agresor”, como sucede en el citado vejamen de Cáncer, en el que un cobrador amenaza al poeta debido a sus deudas. En lo que Propp denomina “momento de transición”, que suele acontecer ya dentro del paisaje onírico en los vejámenes articulados por el sueño, se lanza una llamada de socorro, se divulga la noticia de las dificultades en el entorno de nuestro “protagonista”, que funciona, en cierto modo, con la parodia de un “buscador”.¹⁰⁰⁵

Misteriosamente, el poeta, en su tarea de escribir el vejamen, recibe la ayuda de un personaje. Y nunca mejor dicho, porque su aparición se rodea de un halo de misterio que dictan como norma los practicantes del género, según se desprende de las expresiones de nuestro autor en el segundo vejamen: “¡notable caso!”, “y no fue el caso

¹⁰⁰⁴ “Vexamen que dio Jorge La Borda en la Academia que se celebraba en casa del Sr. Conde de Lemus”, ms. cit., f. 16r.

¹⁰⁰⁵ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, F. Díez del Corral (trad.), Madrid, Akal, 2001, pp. 37-85; Jorge Laborda, ms. citado, f. 16r.; Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, ed. cit., p. 153.

maravilloso”. También el tortosino Francisco de la Torre y Sevil, en boca de la Sombra, enuncia: “esto de Arte Mágica, si has de hazer el Vexamen no puede faltar”. Ese auxiliar, normalmente de menor alcurnia (José Navarro se sirve de un romero, un loco y un estudiante; Jorge Laborda de un fraile italiano que encuentra en Barbastro; Vicente Sánchez, también de un estudiante), lo acompaña a la hora de motejar a sus congéneres. Después se suele dar paso, con frecuencia, a una contienda alegórica (a veces mediada por miembros del Olimpo, como veremos), con una pendencia poética (implícita ya en la naturaleza del texto) o con arengas epistolares que alientan a los poetas. Finalmente, como la “Carta del dios Apolo”, recogida en las *Poesías varias* (XXI b), se produce una conclusión festiva, con alabanzas que, en un estilo más pulcro, alivian los golpes proferidos contra la academia.¹⁰⁰⁶

Recordando nuevamente palabras de María Soledad Carrasco, “estas obritas ocupan una posición de bisagra, que merece destacarse entre escritura y oralidad”, que en José Navarro se manifiesta muy notablemente en la persistencia de la fraseología como recurso humorístico (*vid.* las páginas dedicadas a la lengua poética). Es innegable la presencia de recursos que sugieren la importancia de la *actio* de quien escuchara el vejamen en cuestión: desde la reiteración del “yo”, hasta la concatenación de acciones, pasando por detalladas descripciones que, más que adjetivos, prefieren servirse de complejas imágenes escenificables, a modo de acotaciones: “viéndolo con una cara de acelga”, “seguilo curioso”. Nótese que ambos vejámenes parecen escritos para ser recitados en voz alta, frente a otros, pensados para ser leídos,

¹⁰⁰⁶ Jorge Laborda, ms. cit., f. 16 r; Vicente Sánchez, *Lira poética*, ed. cit., p. 89. Inés Ravasini ha estudiado “Una ‘metapoética’ en un *vejamen* di Francisco de la Torre y Sevil”, *Studi Ispanici*, Pisa, Giardini, 1991-1993, p. 103.

como apuntó José Enrique Laplana al hilo de un vejamen de grado de Ambrosio de Bondía.¹⁰⁰⁷

Desde una perspectiva propiamente lingüística, es una marca del género el estilo directo, que da voz a los diferentes personajes. En ese sentido, aparecen los verbos *dicendi*, y, en repetidas ocasiones, el más representativo: *decir*. También, por ejemplo, se ha constatado algún caso curioso de *que* causal-explicativo, propiamente relacionado con la lengua hablada, que introduce oraciones casi periféricas o extrapredicativas tras una pausa, o también de manera aislada: “he pretendido desvelado no dormirme ni aun en las pajas, que a ingenios tan peregrinos no quisiera ofenderlos ni aun por sueños” (XXI). No obstante, esa marca de oralidad está presente también en sus poemas: “no estimes el agasajo, / que perderás tu juicio / en estando enamorado” (LXXXVII, vv. 154-156).¹⁰⁰⁸

El argumento de los dos vejámenes, los personajes que sirven como guía de nuestro protagonista y la manera de presentar a los poetas zaheridos, pero también la “Carta del dios Apolo a la academia” (XXI b) o la “Oración que hizo siendo presidente en la academia que se le celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII), con su carácter más alegórico y mitológico, demuestran que José Navarro recrea toda una tradición con sus variantes. Aúna ingredientes cultos, pertenecientes a una lengua cuidada, especialmente destinada al encomio, con la

¹⁰⁰⁷ María Soledad Carrasco, “La oralidad del vejamen de academia”, *Edad de Oro*, VII (1988), p. 49; José Enrique Laplana, “Un vejamen en un tratado de predicación: el *Triunfo de la Verdad* (Madrid, 1649) de Ambrosio de Bondía”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 44-45 (1990), pp. 179-208.

¹⁰⁰⁸ Margarita Porroche, “Algunos aspectos del uso de *que* en el español conversacional (*que* como introductor de oraciones «independientes»)”, en *Atti del XXI Congresso Internazionale di Lingüística e Filología Romanza: Centro di studi filologici e linguistici siciliani. Università di Palermo 18-24 settembre 1995*, Giovanni Ruffio (ed.), Tübingen, Max Niemeyer, 1998, vol. IV (Sezione 4 e 6), p. 245.

oralidad y las manifestaciones más populares de la poesía. Se cumplen en él estas palabras de María Soledad Carrasco, quien señaló que:

Los autores de vejamen académico se atienen a la tradición culta al urdir el soporte alegórico en que se inserta la crítica de los ingenios, aunque hayan tenido también vigencia en la tradición oral los temas preferidos como son: el viaje al trasmundo, o a la luna; el sueño revelador de verdades ocultas, la actuación de un diablillo, o personilla como guía.¹⁰⁰⁹

Más que seguirlos al pie de la letra, lo que prefiere José Navarro, al igual que otros escritores contemporáneos, es parodiar esos elementos, fiel a su sentido del humor. De este modo, el componente burlesco del contenido se inserta en el remedo irónico de las convenciones de un género. Conviene atender, por ello, al desarrollo de cada uno de los dos vejámenes, en los que muchas son las similitudes, pero también las singularidades. Su estudio conjunto responde no sólo a la evidente ligazón genérica, sino a la relación que ya hemos adelantado, más evidente entre los miembros de ambas academias.

6.1.1. “Vejamen que dio en la Academia del excelentísimo señor conde de Lemos” (XXI)

José María Castro y Calvo transcribió este vejamen en su estudio sobre las justas poéticas aragonesas, y dijo de las páginas de José Navarro que no sólo son reveladoras sobre el “papel recreativo de las Academias”, sino que indican la posibilidad que a los jóvenes como él se les brindaba para pertenecer a dichos grupos. Hallazgos como el informe

¹⁰⁰⁹ María Soledad Carrasco, “La oralidad del vejamen de Academia”, art. cit., p. 54.

para su ingreso en la Orden de Santiago han permitido corroborar estas ideas. De estilo desenfadado, sus palabras se han transmitido en el cauce de estos textos que, como dijera el mismo estudioso, “burla burlando iban señalando los defectos, censurando deseos, criticando maneras, y era más natural que algo sirviese de enmienda de tales academias”.¹⁰¹⁰

El vejamen es la herramienta sancionadora con la que el poeta emite su juicio sobre los otros, y, de este modo, el sueño se presenta como alternativa a la venda que ciega a la Justicia, según la más extendida versión de su iconografía: no ha de mirar a las personas quien debe ser ecuánime e imparcial. Frente a los atributos de la espada o la balanza, parece ser que el impedimento de la visión de la diosa se produjo precisamente con un origen satírico. Así pues, atendiendo a las palabras de José Navarro, no cabe duda de que la apariencia burlesca de lo dicho en sus vejámenes esconde visos de verdad, aunque sea la risa o recursos como el del sueño los que permitan emitir ciertas opiniones sin temor a las represalias: “parece maña para poder satirizar a ojos cerrados”.¹⁰¹¹

En ese sentido, debiéramos partir, como él mismo hace, de que el recurso del sueño es frecuentísimo en este tipo de textos: “Costumbre ha sido siempre de los ingenios, que veneramos prodigiosos, dormirse en semejantes trabajos”. Esas son las primeras palabras de José Navarro en su vejamen, que han sido recordadas por la crítica como ejemplo paradigmático de la ensoñación para desviar o mitigar la responsabilidad. La naturaleza del artificio dispensaba a los poetas de cualquier imagen

¹⁰¹⁰ Castro y Calvo, *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, op. cit., p. 47.

¹⁰¹¹ Véanse los comentarios de Santiago Sebastián sobre la Justicia y el gobernante en los *Emblemas* de Alciato, ed. cit., p. 187 y la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados* de Antonio Bernat Vistarini, y John T.Cull, ed. cit., p. 458. También lo estudio Aurora Egido en su citada tesis doctoral.

que surgiera en el plano onírico, algo que, años más tarde, tuvo muy presente Vicente Sánchez al lamentar en un vejamen que hay quienes “echan por ese camino [...] por parecerles que no es injuria verdadera una sátira soñada”, y que “algunos se dejan cautivar del sueño por hablar con más libertad”. Constituye un descargo muy especialmente para el contenido erótico, perceptible en la “Carta a Julia” (XII) de José Navarro, de lo cual se irguió como paradigma un conocido soneto de Francisco de Quevedo: “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo? / Sí, pues que sueño fue: que te gozaba”.¹⁰¹²

El estado onírico es privilegiado, según algunos autores, ya que permite la dislocación del espíritu y el cuerpo. En ese sentido, sus propiedades reveladoras han servido para establecer ciertas clasificaciones que dan a parar en su asociación con la sátira y la burla en nuestra tradición occidental. En la época se reaviva el sueño como género, con múltiples fines y diversidad de realizaciones, que inunda otras manifestaciones artísticas, por medio de las cuales se pretende ilustrar un medio tan inaprensible como el del inconsciente.¹⁰¹³

Todo ello se enmarca en el redescubrimiento de la sátira menipea clásica que tiene lugar a partir del siglo XVI, siguiendo modelos como el ciceroniano *Somnium Scipionis* de Cicerón, con su comentario de Macrobio, que distingue cinco clases de sueño (*somium, visio, oraculum,*

¹⁰¹² Vicente Sánchez, *Lira poética*, ed. cit., p. 85; Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. I, p. 361. El primer verso da título a un artículo de Christopher Maurer sobre el procedimiento mencionado: “«Soñé que te... ¿Direlo?»”. El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 149-167. Sobre la representatividad del sueño en el vejamen de José Navarro, cf. Francisco Layna, “Dicterio, conceptismo y frase hecha: A vueltas con el vejamen”, art. cit., p. 35.

¹⁰¹³ Jacqueline Amat, *Songes et visions. L’au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris, Études Augustiniennes, 1985, pp. 26-27. Sobre la variedad de enfoques al respecto que pudo percibirse en la época, *El sueño y su representación en el barroco español*, Dinko Cvitanovic (ed.), Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1969.

insomnium y *visum*), cuyas especificidades no parecen convencer a nuestro autor en sus vejámenes, ya que rechaza “dormirse”. Junto con ambos, está presente la inspiración de Persio, Luciano, Juvenal, Apuleyo o Séneca, cuyo alcance se deja notar en textos tan variados como el que tenemos entre manos (y a cuya influencia remiten otros miembros de estas academias explícitamente, como se lee en los vejámenes recientemente rescatados en torno a la pluma de Miguel Martel).¹⁰¹⁴

La crítica ha establecido un paralelismo entre la propagación del estilo lacónico, entendido como desestructuración del discurso ciceroniano ortodoxo, y la proliferación de *sueños* en la época. En palabras de Jorge García López,

en esa senda literaria encontrará el nuevo humanismo del siglo XVII posibilidades aptas que colmaban sus demandas y la escritura de sueños se generalizará hasta finales de siglo como un sarampión que recorre Europa. [...] Ese ensanchamiento y discontinuidad de la verosimilitud que busca el humanista del seiscientos en el *somnium* –y que ya no encuentra en el realismo inocente del diálogo quinientista– responde a idénticas inquietudes que ponen en marcha y sustentan el estilo lacónico.¹⁰¹⁵

El sueño ha sido explotado como recurso satírico en la literatura, erigiéndose en toda una forma de ficción de largo alcance en el tiempo, e

¹⁰¹⁴ De Martel y la réplica a su vejamen, José Ignacio Díez Fernández, *Viendo yo esta desorden del mundo: Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, ed. cit., pp. 356, 358 y 363, donde, entre otros, se nombra a Persio, Juvenal, Luciano y Marcial.

¹⁰¹⁵ Jorge García López, “Reflexiones en torno al estilo lacónico: historia y variaciones”, en *La poética barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Antoni L. Moll y Josep Solervicens (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009, p. 127.

impulsado dentro de la tradición culta por los diálogos erasmistas.¹⁰¹⁶ En ese sentido, no siempre se siguen los modelos al pie de la letra, mas la notable presencia de sus huellas es innegable: la simbólica visión y su consiguiente narración se puede realizar, por ejemplo, a través de objetos que facilitan lo sobrenatural, como es el caso del espejo al que recurre el autor de estas *Poesías varias*, o los papeles entregados por el mismísimo Apolo. Son recursos frecuentes, y ambos aparecen también en otros casos como la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*.¹⁰¹⁷

Los poetas protagonizan visitas alegóricas a misteriosos enclaves tan indeseables como el infierno, siguiendo el caso paradigmático de Dante. Los académicos del entorno de José Navarro conocieron los *Raguagli di Parnaso* de Boccacini, cuya impronta se dejaba notar a través de Baltasar Gracián o Francisco de Quevedo, del que incluso se ha estudiado su rivalidad con el italiano.¹⁰¹⁸ Aquellos “apetitosos” *Raguallos*, según los tilda el jesuita en la segunda parte de *El Criticón*, sancionados por Lope en un soneto en el que lo mismo vale “Bocalino” que la “boca del infierno”, fueron imitados por Juan Francisco Andrés de Uztarroz en su *Aganipe de los cisnes aragoneses*. Estos tuvieron, a su vez, otros cercanos precedentes como Vives o Justo Lipsio, autor de una *Satyra menippaea. Somnium*, que vio la luz en 1581. En sus sueños,

¹⁰¹⁶ Entre otros trabajos de Lía Schwartz, vid. “Golden Age Satire: Transformations of Genre”, *Modern Language Notes*, 105, 2 (1990), pp. 260-282 (especialmente se refiere al sueño en pp. 263-265). También, Aurora Egido, “Cervantes y las puertas del sueño”, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol. III, pp. 305-341. Estudia las relaciones del género Ramón Valdés en su libro *Los «Sueños y discursos» de Quevedo. El modelo del sueño humanista y el género de la sátira menippea*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.

¹⁰¹⁷ Véase la ed. cit. y su introducción, de José Enrique Laplana.

¹⁰¹⁸ Robert H. Williams, *Boccacini in Spain: A Study of his Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*, Menasha, Wisconsin, 1949, p. 40. A los vínculos entre Boccacini, Quevedo y la literatura española se refirió recientemente Mercedes Blanco, “Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccacini”, *La Perinola*, 2 (1998), pp. 155-193.

buena parte de los protagonistas se acompaña de ciertos guías, como les sucede a los personajes principales de los dos vejámenes que nos ocupan.¹⁰¹⁹

El espacio construido en este caso, sin embargo, remite a unos muros tan conocidos y accesibles para el resto de los mortales como son los de Zaragoza. Allí se desarrollan escenas que dan pie a la crítica de quienes desfilan ante los ojos del lector, los cuales, al igual que los del poeta, han de mantenerse bien abiertos. Como muy bien señala nuestro autor, no es posible componer por ello un “sueño en sentido propio”, según Ilse Nolthing-Hauff, que habla en casos quevedianos como el de *El mundo por de dentro* de “no-sueños”. Hay un cierto atisbo de aquellas consideraciones platónicas en la *República*, en la que se promulgaba llegar a la verdad por medio de un “sueño sostenible”, que inspiraría aún por muchos años a la filosofía y la literatura españolas.¹⁰²⁰

Los sueños se apuntalan con verdades a medias, como hicieran Anastasio Pantaleón, Gabriel del Corral y Jerónimo de Cáncer, a cuyos modelos se remite en el segundo de los vejámenes de José Navarro (LI), y, poco después, también en el de Vicente Sánchez. No olvidemos que, casi precognizando alguno de los grabados de Francisco de Goya, Jerónimo de Cáncer anotaba en un vejamen: “Y como los sueños son ecos monstruosos de las voces de los sucesos del día [...], empecé a

¹⁰¹⁹ *El Criticón*, en *Obras completas*, ed. cit., parte II, crisis cuarta, p. 1102. Acerca del artificio del sueño literario en la época, Louis J. Swift, “*Somnium Vivis* y el Sueño de Escipión”, *Homenaje a Luis Vives. Ponencias leídas en el VI Congreso Internacional de Estudios Clásicos, celebrado en Madrid del 2 al 6 de septiembre de 1974*, Madrid, FUE, 1977, pp. 88-112 y Aurora Egido, *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, El Quijote, y El Persiles*, Barcelona, Prensas Universitarias, 1994.

¹⁰²⁰ José Luis Calvo Carilla, *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid, Marcial Pons, 2008, pp. 18 y 29; Ilse Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los “Sueños” de Quevedo*, op. cit., p. 29.

soñar disparates”.¹⁰²¹ Estos aderezan no sólo los vejámenes de academia, sino que, también, dentro de las características del género, el recurso del sueño inspiró vejámenes como el de Francisco de la Torre y Sevil para una justa por la Virgen de los Desamparados, celebrada en Valencia, en 1667. Téngase en cuenta que la estrecha relación que mantuvo con los poetas aragoneses, al igual que el príncipe de Esquilache o López de Zárate, se manifiesta precisamente en el segundo de los vejámenes recogidos en las *Poesías varias*¹⁰²²

José Navarro parece consciente de toda esta confluencia de tradiciones en torno a la terminología, los temas y los géneros, y se muestra determinante cuando rechaza el recurso en sus vejámenes. En ese sentido, en su escritura tienen cabida tópicos al uso sobre la imposibilidad asociada con el plano onírico. La fraseología del español se hace eco del ámbito del sueño como aquel destinado a la libertad, y es frecuente el empleo de una hipérbole para representar la imposibilidad, precisamente contenida en las palabras “ni en sueños”. En su prosa, nuestro poeta recurre a pareja expresión, “ni por sueños”, muy habitual en el español del Siglo de Oro, que alberga ese sentido de “rotundamente” o “de ninguna manera”: “Yo, pues, he pretendido desvelado no dormirme ni aun en las pajas, que a ingenios tan peregrinos no quisiera ofenderlos ni aun por sueños”. Es evidente la parodia del género por parte del autor, más aún si recordamos otros vejámenes como

¹⁰²¹ Vicente Sánchez, *Lira poética*, ed. cit., p. 85; Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, ed. cit., p. 154.

¹⁰²² El vejamen figura en los índices de Pascual Mas i Usó, *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, 1999, p. 404. Fue estudiado por Inés Ravasini, “Una ‘metapoética’ en un *vejamen* de Francisco de la Torre y Sevil”, art. cit. (pp. 97-116). Sobre sus vínculos aragoneses, Aurora Egido, “El siglo XVII”, *Enciclopedia temática de Aragón*, art. cit., p. 169 y “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, art. cit., pp. 114-115.

el de Antonio Coello para el Buen Retiro, en 1638, en el que señaló el carácter natural del artificio: “está de Dios que nos hemos de andar durmiendo los ministros de las Academias”.¹⁰²³

Siguiendo ejemplos como el de las *Poesías varias*, algunos académicos posteriores harán uso del mismo procedimiento, rechazando la técnica del sueño como urdimbre para su vejamen. Poco valor se le atribuye al que siente que así se libera de la responsabilidad de la crítica. Un calco de las de José Navarro parecen las palabras de Vicente Sánchez, que, en el “Vejamen que se leyó en una academia en casa del excelentísimo señor duque de Ciudad Real, príncipe de Esquilache, virrey y capitán general del reino de Aragón”, ratifica lo siguiente:

el que ha de desvelarse en dar un vejamen, no ha menester dormirse, que hallar el sueño un Fiscal, más que agudeza, se da a creer poltronería, pues quien durmiendo veja y quien soñando escribe, descansa blandamente por ser en colchón de pluma.¹⁰²⁴

El vejamen se presenta como un encargo por parte de la academia. Así lo indica el mismo Navarro, que insiste en el carácter imperativo del mismo, siguiendo otro tópico del género. Abundando en la ligazón de este tipo de textos con la sátira, recuérdese que Juvenal presentaba su escritura como una actividad inexcusable, acaso contenida en una de sus más conocidas sentencias, *difficile est saturam non scribere*, de la que se haría eco Cipión en el famoso *coloquio* cervantino, que, por cierto, tiene también su origen en un hospital. Nuestro poeta convierte su propio proceso de escritura en argumento del vejamen, y es

¹⁰²³ Antonio Coello, “Vejamen que se dio en el Certamen del Buen Retiro, año de 1638”, en *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, Antonio Paz y Melia (ed.), Madrid, Atlas, 1964, p. 317. Sobre la fraseología, Cejador, *s. v. sueño*, pp. 641-642.

¹⁰²⁴ Vicente Sánchez, *Lira poética*, ed. cit., p. 85.

un supuesto fracaso de José Navarro, al intentar encontrar el justo medio en su redacción, el que le empuja a la calle: “avergonzado de no haber podido acabar con mi condición el dar un vejamen, que ni por frío acrecentara las descomodidades del tiempo, ni por picante abrasara demasiado, arrojé la pluma, tomé la espada, y salí a divertirme”.¹⁰²⁵

Un lugar emblemático para la distracción y el esparcimiento en la ciudad de Zaragoza es “la Cruz del Coso, teatro de todo vagamundo, y a donde todo cascabel entra en la danza”, al que se dirige José Navarro en busca de recreo. Se trataba de uno de los monumentos más representativos de esa zona de la ciudad, ubicado frente a la Puerta Cineja, junto con el convento de San Francisco, nombre que recibía entonces la plaza de España, o el Hospital, también citados. Era un templete circular diseñado para recordar el martirio de los innumerables santos zaragozanos, derruido durante la guerra de la Independencia, hoy recordado en la moderna fuente que se construyó en el mismo lugar. En tan céntrico enclave estaba ubicado el teatro de cuyos ingresos se nutría el hospital al que se refiere José Navarro en su obra.¹⁰²⁶

Todo el vejamen será narrado cual espectáculo que se observa desde una posición destacada, recurso prolijo en este tipo de textos. Francisco de Rojas Zorrilla, por ejemplo, comienza de un modo semejante el vejamen que defendió ante los reyes en el Palacio del Buen Retiro, con motivo de las fiestas e Carnestolendas, el 11 de febrero de 1638: “Senteme en un banco a oír la comedia, di mis cabezadas celebrando para que la mosquetería bailase al son que yo les hacía con la cabeza, que ella piensa que soy grande ingenio”. También por parejas,

¹⁰²⁵ Miguel de Cervantes, *Obras completas*, ed. cit., p. 855.

¹⁰²⁶ Remitimos a la reproducción facsímil de la *Guía de Zaragoza, 1860*, Francisco Asín Remírez de Esparza (ed.), Zaragoza, Librería General, 1985, pp. 230-233; Vicente González Hernández, *Zaragoza en la vida teatral hispana*, op. cit., pp. 13-25.

como en el vejamen de José Navarro, comienzan a desfilar los personajes que, primeramente, llegan en su coche.¹⁰²⁷

Nuestro autor se topa con el estudiante, tradicional personaje del teatro, la prosa y la poesía, caracterizado, con frecuencia, por su agudeza y holgazanería. Este tipo folclórico y carnavalesco, asociado con el desarrollo de universidades españolas como la de Alcalá de Henares, tuvo cabida en muchos de los vejámenes de autores de la época, tales como Jerónimo de Cáncer y Velasco (citado por José Navarro, LI). Este último, por cierto, nos legó un romance en que un poeta se pinta a sí mismo bajo la apariencia estudiantil: pobre, “obligado” (es decir, mantenido), describe su “pobre cuerpo” que “anda todo trastocado”, aparte de los denuestos que le brinda al concluir el vejamen: esta “sabandija con sotana”, “como todo él era un depósito de andrajos, a pocos tirones lo dejara del modo que andaban nuestros primeros padres”.¹⁰²⁸

Siguiendo un recurso muy teatral, la insistente descripción del ropaje ayuda a la construcción del personaje del estudiante que, como en el vejamen de Cáncer, encarna el tipo del *gorrón*. Según el *Diccionario de Autoridades*, dicese así de aquel que “se entremete a comer sin hacer gasto”: “por verlo tan rompido, y que andaba tan aprisa, me pareció que venía hecho pedazos. Juzgué, viéndolo con una cara de acelga, que iba a meterse en la sopa de san Francisco pero, volviendo a la otra mano, se entró de sopetón por el hospital como por su casa”.¹⁰²⁹

¹⁰²⁷ María Teresa Julio, “El vejamen de Rojas para la academia de 1638. Estudio y edición”, *Revista de literatura*, LXIX, 137 (2007), p. 312.

¹⁰²⁸ Vid. Maxime Chevalier, “Un personaje folklórico de la literatura del Siglo de Oro: El Estudiante”, en *Seis lecciones sobre la España de los siglos de oro (Literatura e Historia)*. Homenaje a Marcel Bataillon, Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981, vol. III, pp. 39-58.

¹⁰²⁹ Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, ed. cit., pp. 153 y 200-206.

El políptoton formado por el *sopetón* y la *sopa de san Francisco* alude al reparto de comida que algunos conventos brindaban a los pobres, del que también se beneficiaban estudiantes en caso de necesidad. El zaragozano convento de San Francisco estaba en la zona de la plaza de España, cerca del antiguo Hospital de Nuestra Señora de Gracia. Allí, por ejemplo, escribió fray Jerónimo Escuela unas *Lágrimas del real convento de San Francisco de Zaragoza, en las exequias del rey nuestro señor don Felipe de Austria* (Zaragoza, Juan de Ibar, 1665). Esta no era la única ciudad en la que los franciscanos repartían el conocido caldo, cuyo nombre se aplicó por extensión a todo subsidio alimenticio o *sopa boba*. Hasta bien entrado el siglo XIX, dicha ayuda llegó a ser considerada “como una de las causas principales de la holgazanería en España”, según Vicente de la Fuente. Este, por cierto, evocando a Quevedo, pretendía con su mordaz escritura “poner en ridículo a los caballeros de la tenaza, que se burlan de los frailes, al paso que se comen lo que fue de ellos”. La “sonsaca que corre” en tiempos del autor del *Buscón* y de José Navarro pronto se convierte en un rasgo definitorio del carácter español, de manos del cual nació, no lo olvidemos, el género de la picaresca.¹⁰³⁰

El estudiante del vejamen que nos ocupa tenía ya el encargo de averiguar información acerca de “un mozo de este lugar, llamado Josef Navarro”, según se dice casi al final del texto. Como no podía ser de otro modo, interactúa con un segundo arquetipo, el loco, que, como el salvaje, representa una inversión de términos. Convertido en un personaje paradigmático de la literatura del momento, gracias al evidente influjo erasmista, su valía radica, sobre todo, en la permisividad que se concede

¹⁰³⁰ Vicente de la Fuente, *La sopa de los conventos ó sea Tratado de Economía política en estilo joco-serio acerca de los obstáculos tradicionales en nuestro país*, Madrid, Imprenta de el pensamiento español [sic], 1868, pp. V y VII. Vid. DRAE. s. v. *sopa*.

a los dementes, cuyas enajenaciones verbales suelen tener visos de verdad. No hay más que pensar en Alonso Quijano, cuidadosamente ideado por Cervantes, del que la crítica ha estudiado la relación de su locura con la libertad que esta le concede: toda extravagancia le está consentida. Es uno de los argumentos esgrimidos en reflexiones como el “Discurso alabando la locura”, nacido en el seno de la academia valenciana de los Nocturnos. Se trata de un ejemplo preclaro de la abundancia del asunto en la producción surgida de este tipo de reuniones, tan relacionada con los géneros bufos y lo carnavalesco.¹⁰³¹

Muy estudiada ha sido también la aparición de la locura en el teatro breve, especialmente en lo que respecta a las loas, donde, por ejemplo, se logra así especial licencia para insertar verdades hirientes. En ellas está documentada, además, la dilogía o equívoco como recurso dramático fundamental a la hora de caracterizar el habla de estos personajes. La presencia de ambos rasgos ha quedado demostrada en la obra de José Navarro, cuyos vejámenes, por otra parte, están imbuidos del componente teatral que los caracteriza, incluso en el empleo de ciertas expresiones, como enseguida veremos. Si a ello sumamos su eventual escritura de loas, entre otros géneros dramáticos, parece claro el posible influjo de dicho tipo de textos, entre otras modas de la época.¹⁰³²

¹⁰³¹ *Actas de la Academia de los Nocturnos. Vol. IV. Sesiones 49-64*, José Luis Canet, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera (eds.), Valencia, Alfons el Magnànim, 1996, pp. 235-259. Sobre el trasunto del personaje en la literatura española, Francisco Márquez Villanueva, “Literatura bufonesca o del loco”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 2 (1985-1986), pp. 501-528. De locura y libertad, Alexandre Cioranescu, “La folie de la liberté”, en *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983, pp. 547-559.

¹⁰³² De ello ha tratado Judith Farré, “La locura fingida de los actores como defensa de su *tejné*”, en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, Germán Vega García-Luengos y

En la España barroca, como señalara Belén Atienza, existían tres modos de entender la locura, de fronteras difusas: la enfermedad mental propiamente dicha, o locura patológica; la locura ficticia, o representación de la misma en obras literarias o moralizantes; y, finalmente, la locura festiva o dramatizada en festividades carnavalescas. A la hora de acometer el estudio del personaje en la obra de José Navarro, debemos recordar las menciones del Hospital de Nuestra Señora de Gracia. Los edificios que lo conformaban, en palabras de Aurelio Baquero,

se extendían por la calle del Hospital –hoy Paseo de la Independencia– desde el convento de Jerusalén hasta la Cruz del Coso, y desde aquí, por la calle de este último nombre, hasta la actual de Porcell, aproximadamente; lindando la parte posterior con las huertas de los conventos de Santa Catalina y de Jerusalén.¹⁰³³

Allí, en un pabellón separado del resto, siguiendo otros modelos españoles como los hospitales de Barcelona, Córdoba o Granada, habitaban este tipo de enfermos, tantas veces enviados para el entretenimiento de la corte. Al hilo de esa última ciudad andaluza, recuérdese el “vexamen que se dio en Granada a un sobrino del Administrador del Hospital Real, que es casa de los locos”, escrito por Góngora en 1611. Frente al resto de las ciudades mencionadas, puede reseñarse la curiosa noticia de que el zaragozano era uno de los centros menos restringidos a la hora de dar cobijo a personas de distinto sexo, que compartían pabellones, pero también a extranjeros, lo cual tiene

Rafael González Cañal (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 125-137.

¹⁰³³ Aurelio Baquero, *Bosquejo histórico del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza*, op. cit., p. 57.

mucho que ver con el personaje del romero salido de la pluma de José Navarro.¹⁰³⁴

Los locos a los que se les atribuye una enfermedad propiamente dicha suelen aparecer representados con taras físicas que acompañan su dolencia de ciertas deformidades en el cuerpo que, en este caso, se limitan a la obesidad. Según se nos describe, brevemente, es “un loco, tan gordo, que sin ser la honra y el provecho, era mucho que cupiese en un saco; pero debía ser la codicia, porque lo tenía ya rotpido”. Recuerda así el refranero, que enseña que “honra y provecho no caben en un saco”, una idea a la que también diera forma Calderón de la Barca en uno de sus autos sacramentales, *¿Quién hallará mujer fuerte?*:

Manuela: No sea tan necio,

que no caerá en saco roto.

Borja: Sí, más cae en saco ajeno,

que es, sin duda, el saco en que

no caben honra y provecho.¹⁰³⁵

El poeta, consciente de la *contradictio in terminis* que se asocia con esta figura, se refiere a este, entre otras expresiones, como “el loco, muy en su juicio”. Las palabras que apostilla José Navarro, a propósito de la primera pregunta que el estudiante formula al desequilibrado

¹⁰³⁴ Aurelio Baquero, *ibídem*, p. 54; Belén Atienza, *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2009, pp. 17 y 42-43. Son ineludibles, además, José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española*, México, Presencia, 1939 y Fernando Bouza, *Locos, enanos y hombre de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*, Madrid, Temas de hoy, 1996.

¹⁰³⁵ Calderón de la Barca, *¿Quién hallará mujer fuerte?*, Ignacio Arellano y Luis Galván (eds.), Kassel, Reichenberger / Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 37 (n. 60). Sobre las taras físicas que caracterizan a los locos en la literatura de la época, Hélène Troppé, *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*, Valencia, Diputació de València, 1994, p. 136.

personaje, no dejan lugar a dudas, ya que apunta que así “respondió el loco, y lo mismo dirán todos los cuerdos”. Como señalara Antonio Bonet Correa a propósito de su papel en la teatralidad y la fiesta barrocas, el desorden mental del loco permite que las vestiduras de colores se acompañen de gestos anormales y llamativos, comparados a otros tipos peculiarmente asociados con el desfogue báquico: “Esto va perdido, que un loco y asomado, será locura y borrachera cuanto diga”, reflexiona en voz alta nuestro poeta, refiriendo el doble sentido del gesto del personaje. Frente al arquetipo medieval, no son víctimas, sino que se convierten en un foco de atracción importante, y, además, son en cierto modo venerados, tal y como aquí sucede. Convertidos en una máscara idónea, se espera de ellos que, como los niños, digan siempre la verdad.¹⁰³⁶

Identificando al loco con el poeta, la voz de José Navarro se asemeja más aún con la del personaje bajo el cual resuelve camuflarse, desechando el recurso del sueño. Como indicara Inés Ravasini al respecto de un vejamen de Francisco de la Torre y Sevil, y según corrobora la consulta de los de otros escritores, es corriente la asociación del poeta con la pobreza y la locura: “loco devo de ser, pues soy Poeta”, se quejaba el tortosino. Y, casi al mismo tiempo, Alberto Díez y Foncalda se tachaba a sí mismo de “poeta de gorra” en un romance, o, en una introducción como presidente de la academia del conde de Lemos, advertía a una vieja “andrajosa”: “teniéndome por poeta / no podrás quitarme el juicio”.¹⁰³⁷

¹⁰³⁶ Antonio Bonet Correa, “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, José María Díez Borque (comp.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 48-49.

¹⁰³⁷ Inés Ravasini, art. cit., p. 104; Alberto Díez y Foncalda, *Poesías varias*, ed. cit., pp. 23 y 65.

Esta no es la única vez en las *Poesías varias* que asistimos a la identificación de la escritura con el desvarío mental; así puede leerse en el romance titulado “Respuesta a una carta de un amigo”: “Vase luego la estafeta / y, en un término tan corto, / querer responderte en verso / es para volverme loco” (LXXIX, vv. 13-16). La estulticia, la indignidad humana que representa el loco, es, paradójicamente la imagen de la sabiduría, se le otorga la propiedad de ofrecer la verdad con lucidez: posee toda la clarividencia que supone subvertir dialécticamente las verdades oficiales e ideas establecidas.¹⁰³⁸

Todo ello está íntimamente ligado a la interpretación carnavalesca de la realidad, que también tiene su aparición en otras partes a lo largo del libro, especialmente en el ya citado poema “Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII). Bajo dicho disfraz, toma voz y cuerpo nuestro poeta y, cuando el vejamen casi toca a su fin, el loco asevera acerca de la persona de José Navarro: “Ya le conozco como a mí mismo”. Al igual que el demente, él ostenta permisividad como presidente de la academia para satirizar a sus miembros. Y es que, al igual que explicara Abraham Madroñal para el caso de los vejámenes universitarios de grado, “en ese día y para esa ocasión está permitido subvertir el orden establecido, perder el respeto a los que mandan y que se convirtiera el más insignificante de los doctores en juez que se permite vilipendiar”, o, como en este caso, presidir la reunión y firmar la invectiva.¹⁰³⁹

¹⁰³⁸ De ello trata Valentín Núñez Rivera en su estudio preliminar a la edición de las *Paradojas* de Cristóbal Mosquera de Figueroa, *op. cit.*, pp. 25-26.

¹⁰³⁹ Abraham Madroñal, “Sobre el vejamen de grado en el Siglo de Oro. La Universidad de Toledo”, *Epos: Revista de Filología*, 10, (1994), p. 214 (amplió información al respecto en “*De grado y de gracias*”. *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, *op. cit.*).

Pero antes de que el texto mismo insista en ese dato, se adelanta que el loco es un poeta “reconocido en su tierra”, en su papel de bate, algo que no sucede con frecuencia ni a rapsodas ni a profetas. Parece que José Navarro quiere aprovechar plenamente la función catárquica de tan teatral intervención, puesto que señala: “Alégreme de oír sus quejas, y en ellas conocí que aún era yo hombre que tenía que perder”, ironizando sobre su propia condición, y empezando, por lo tanto, con la burla sobre su persona, algo frecuente en este tipo de textos. La deferencia parecía suscitar una norma implícita por la que el autor del vejamen inicia o concluye las críticas consigo; es decir, trayendo aquí la *Retórica* de Aristóteles, “busca reírse de sí mismo”, con actitud irónica. También antes de la correspondiente “Carta del dios Apolo a la academia” que sigue a la invectiva, el poeta cierra la concatenación de ataques personales con su tradicional descripción de sí mismo: flaco, oscuro y enfermizo (según se ha estudiado en las páginas dedicadas al autorretrato burlesco, dentro de la poesía descriptiva).¹⁰⁴⁰

El hilo argumental del texto incluye la subida del loco y el estudiante a un balcón, seguidos de cerca por José Navarro, para divisar desde la altura el desfile de personajes. Ese método de observación, al tratar de este vejamen con motivo de su acercamiento a la academia del conde de Lemos, lo relaciona José Sánchez con *El Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara. Más tarde, Aurora Egido desarrolló el sentido de esta técnica de representación, que le sirve al poeta para engarzar “el desfile burlesco de los académicos”.¹⁰⁴¹

¹⁰⁴⁰ Aristóteles, ed. cit., p. 593. Francisco Layna Raz se refiere a dicha norma implícita de los vejámenes en “Dicterio, conceptismo y frase hecha: A vueltas con el vejamen”, art. cit., p. 39.

¹⁰⁴¹ José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, op. cit., pp. 278-9 y Aurora Egido, “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, art. cit., pp. 113.

El balcón pertenece al teatro de la Cruz, corral de comedias adscrito al Hospital de Nuestra Señora de Gracia, que daba cabida a locos y pobres, personajes que aparecen repetidamente en las *Poesías varias*. Debió de adquirir cierta importancia en el momento, y tiene, sin duda, un especial significado, puesto que en uno de los dos vejámenes anónimos de la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, a los que nos hemos referido, se encarga a Jorge Laborda colgar carteles en diferentes lugares de la ciudad, y uno de ellos es, precisamente, el balcón del hospital (además de otros muy dispares, e igualmente representativos, como el puente de Piedra, la plaza del Pilar y la de la Seo, el reloj de la Universidad o la puerta de la condesa de Morata).¹⁰⁴²

Loco y estudiante, acompañados por su propio desdoblamiento, José Navarro, divisan desde allí una peculiar “comedia”. Por el escenario van desfilando miembros de la academia celebrada “en casa del señor virrey”, según se dice una vez zaheridos los cuatro primeros, que se apean de sucesivas carrozas. El loco se identifica con todos ellos, puesto que, tal y como dice, sólo va a informar sobre los de su calaña: “que como todos somos locos, nos conocemos fácilmente”. Como dictan las normas, aunque con alguna salvedad, no será una información amable y, para expresarlo, recurre una vez más a la fraseología. Bien pudo servirse, en ese sentido, de la prosa quevediana: “no aguardes de mi boca sus alabanzas, si sabes aquello de quién es tu enemigo”. En su *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Alberto Zuluaga ejemplifica aquellas que gramaticalmente se caracterizan por el dialogismo, concretamente las interrogativas, con dicho interrogante y su respuesta: “¿Quién es tu

También existe esa idea de subirse a lo alto en Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, Enrique Miralles (ed.), Barcelona, Planeta, 1986, pp. 13-14.

¹⁰⁴² “Academia rotulada”, *apud* Ted E. McVay, art. cit., p. 108.

enemigo? El de tu oficio”. Quevedo, en *El alguacil endemoniado* (o *alguacilazo*, según versiones posteriores), prescinde de la pregunta retórica para advertir también aquello de “tu enemigo, que es de tu oficio”, recogido por Correas.¹⁰⁴³

Los primeros miembros son “dos heroicos príncipes, dos esclarecidos héroes”, que, pese a aparecer juntos, no son equiparables: “aunque son iguales en grandeza, valor y bizarría, hay tanta diferencia del uno al otro, como de lo blanco a lo negro”. En efecto, con ese juego, tan típico de la pluma de nuestro poeta, incluye a Andrada [*sic*] como el primero de ellos: “Y no es mucho sea tan blanco como la leche quien ha de ser la nata de los señores”. Se le presenta como “primogénito del mejor Presidente que ha obedecido la lealtad aragonesa”, es decir, hijo del conde de Lemos. El vínculo sanguíneo es apelado con frecuencia por los miembros de la academia, como se ve en unas liras de Juan de Moncayo, que constituyen la “Introducción que dijo el autor en alabanza de los académicos, siendo presidente en casa del excelentísimo señor conde de Lemos”. Nótese que, pese a que la reunión se produce en su casa, el primero en ser adulado es, según sus palabras, el “hijo de tan grande padre”, dedicatario, además, de sus *Rimas*.¹⁰⁴⁴

Anecdóticamente, se cuenta que al conde de Andrada le han hecho una “mesa de trucos”, con sus “troneras” incluidas, que tanto atrae a otros caballeros. Se trata de un mueble guarnecido con paño tirante, provisto de diversos artilugios, y diseñado especialmente para la práctica de juegos. Cervantes se sirve de dicho artilugio para dar una imagen metafórica del recreo que ofrecen sus *Novelas ejemplares*, tan necesario

¹⁰⁴³ Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, Alfonso Rey (dir.), Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, p. 255; Alberto Zuluaga, *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt, Lang, 1980, p. 194.

¹⁰⁴⁴ Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. cit., p. 155.

para divertir y entretener el pensamiento de los hombres de las “repúblicas bien concertadas”, como se dijera también en el *Qujote* (I, 32).¹⁰⁴⁵

Al hilo del citado juego, José Navarro le dedica una copla de pie quebrado, que se cierra con otra de las típicas manipulaciones del autor en el ámbito de la fraseología: “de su palacio en las salas / lo entretienen y, en rigor, / no lo dejan volar por / no darle alas”. Parece así más adecuado que el conde de Andrada permanezca divirtiéndose entre los muros de la casa, lo cual suscita la idoneidad de la elección en lo que respecta al artilugio. Al tratar, precisamente, de “La mesa de trucos de Miguel de Cervantes”, Carmen Peña subrayaba la idea del “entretenimiento honesto”, la *eutrapelia* de la que habló fray Juan Bautista Capataz en una de sus aprobaciones a las *Novelas ejemplares*. Se trata de un término que, como ella misma recuerda, “entre los griegos, [...] estaba asociado al entretenimiento y el cultivo moderado de la burla”, ingredientes esenciales en la reunión de los personajes que ahora nos ocupan.¹⁰⁴⁶

El segundo miembro de la primera pareja vejada es don Jaime Fernández de Híjar, Silva, Pinós y Cabrera, que, entre otros títulos nobiliarios, ostentaba los de “duque y señor de Híjar, marqués de Alenquer y conde de Belchite, gentilhombre de la Cámara de su Majestad”, según figura en los preliminares del libro. El que se convirtiera, además, en dedicatario de las *Poesías varias*, termina recibiendo el halago mayor que pueda dársele. Siguiendo la paradójica

¹⁰⁴⁵ Javier Blasco Pascual recuerda que, entre otros, Torrente Ballester se detuvo, como él mismo, en la perspectiva lúdica de la narrativa cervantina, en *Cervantes, raro inventor*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 163-170.

¹⁰⁴⁶ Carmen Peña, “La mesa de trucos de Miguel de Cervantes”, *Angélica: Revista de literatura*, 4 (1993), p. 88.

retórica del silencio, José Navarro plasma en otra copla de pie quebrado: “al ser de Híjar celebrado, / mi labio se ofrece mudo, / que le ha servido de escudo / su ducado”. Mayor es la pleitesía ofrecida por nuestro autor que la obtiene el duque por parte de otros académicos como el supuesto Miguel Martel, que en boca de uno de sus personajes pone el siguiente mensaje: “si te he de decir la verdad el hazer buenos versos es gran trabajo y los señores quanto más grandes ingenios son malos trabajadores”.¹⁰⁴⁷

Una nueva pareja se suma al desfile de personajes, esta vez formada por los marqueses de Torres y de San Felices: Luis Abarca de Bolea y Juan de Moncayo, respectivamente. Su amistad quedó patente en los elogios de este último hacia el primero a lo largo de la introducción a sus *Rimas*. Juntos se presentan también en el vejamen de Jorge Laborda, lo cual nos hace pensar, además, en el respeto del escalafón social y el estamento nobiliario para la *dispositio* de los vejados en este tipo de textos, como corroboran otros testimonios manejados (nótese el empleo del adjetivo “iguales”, también repetido al mencionar al duque de Híjar y al conde de Andrada o Andrade). En dicho manuscrito puede leerse: “De los dos ilustres marqueses, columnas o atlantes del museo, tan iguales que pudieron darse las manos en todo” a ello se añade: “parecieron en el valor a la verdad que nunca quiebra y aun más, pues estos no adelgazaron, y aquella sí”.¹⁰⁴⁸

El mismo motivo de burla es el que figura en el vejamen que ahora estudiamos. José Navarro se mofa del aspecto grueso de los dos marqueses, al tiempo que lo hace también de sus palabras: “cualquiere

¹⁰⁴⁷ Véase la citada edición de José Ignacio Díez, p. 351. Más información sobre el personaje en las páginas dedicadas al estudio de los preliminares.

¹⁰⁴⁸ Jorge Laborda, ms. cit., f. 17.

dellos puede hablar gordo con el señor más estirado”, señala, jugando con expresiones como “hablar recio”, es decir, alzando la voz, pese al estamento de su interlocutor. Les dedica una redondilla donde, como es habitual, asocia en oxímoron la flaqueza del cuerpo con la del habla, aspecto que se aplica a sí mismo, sólo que, en este caso, va dedicado a los dos marqueses: “hacen versos con destreza / que, como gruesos están, / solicitan este afán / por dar en una flaqueza”.¹⁰⁴⁹

Al servicio de ambos marqueses, el siguiente personaje aparece retratado en la parte delantera de su coche. El licenciado Rodríguez, es decir, Juan Antonio Rodríguez, no aparece en el segundo vejamen de José Navarro, como el doctor Ramírez, y es, con este, o con el licenciado Zamora, de los poetas de menor aparición. Este personaje era, al parecer, un músico no muy bien dotado para las artes líricas. La redondilla que se le dedica nos habla de la convivencia de las artes en este tipo de cenáculos, donde los académicos comparten diferentes actividades creativas equiparables: “toca un laúd en que encierra / de los cielos la armonía; / mas si hace una poesía, / no toca en cielo ni en tierra”.¹⁰⁵⁰

Tras el inciso a propósito de la pertenencia de los personajes a la academia del conde de Lemos, el siguiente de los poetas es Jorge Laborda, autor del prólogo de las *Poesías varias* de José Navarro. Quizá la amistad que los une sea la causa de que se le dediquen cuatro redondillas, es decir, una mayor extensión en versos que a cualquiera de los otros. Claro que, al leer el vejamen, el título de los preliminares en los que firmaba este “amigo grande del autor” adquiere una dimensión nueva y un sentido más complejo de lo que pudiera parecer a simple vista. Resulta interesante recordar que su hábil escritura a la hora de motejar

¹⁰⁴⁹ Cejador, s. v. *hablar*.

¹⁰⁵⁰ Ted E. McVay, art. cit., p. 115.

servió para salvaguardarlo en algún caso de la crítica de sus congéneres a la par que a José Navarro. Así parece refrendarlo la réplica que se escribió para el vejamen de Miguel Martel:

Quando llegó a hablar de julepe Navarro y de Jorge Laborda parece que tragó saliva y pasó adelante. Eléualos de paso, pero no hay que marauillarse, que han dado uexámenes y teme que le podrán boluer las ueçes y assí se pasa de ligero.¹⁰⁵¹

El rasgo más destacado de Jorge Laborda por parte de José Navarro es el de su altura, por la que compite “con los balaustres del balcón”, y que debiera acongojar a quienes con él quisieran meterse, mientras que parece que esto sucede sólo con las mujeres. En una concatenación de juegos irónicos acerca de la sexualidad y de la maternidad, las dos primeras estrofas halagan al susodicho, mientras que, en ese juego antitético que supone la invectiva personal del vejamen, las dos últimas redondillas razonan su fracaso en relación con el sexo contrario:

Y no es mucho que obligarse
no permita de su amor,
que, para hacer un favor,
ha menester abajarse.

Nada hace de seso falto
que a alguna mujer le cuadre,

¹⁰⁵¹ Véase la citada edición de José Ignacio Díez Fernández, en *Viendo yo esta desorden del mundo: Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, p. 365.

por eso su misma madre
dicen que lo echó tan alto.

Siguiendo con la presentación a pares, y enlazando con la altura de Jorge Laborda, este se agacha para saludar a Silvestre Cabrera, de buena caligrafía, al decir de los versos de José Navarro. Al halago le acompaña, como venimos corroborando, una peculiaridad del personaje, que parece estar, en este caso, asociado con su ropa, en la que pone más atención que en la literatura: “Y en el vestir puede verse / lo que la musa le sopla, / pues, como si fuera copla, / sólo trata en componerse”, parodiando así, en estos versos, la *invocatio* de las musas, que se remonta a la *Ilíada* de Homero.¹⁰⁵²

Entre la variedad de artistas congregados en la academia del conde de Lemos, tiene cabida la música, como ya se ha dicho, pero sus practicantes no merecen menores críticas que los poetas. Habitual es que sus achaques vayan parejos, como ocurre en el caso de Diego López, quien “hace versos sin ton y si son”, y solamente aparece en el primero de los vejámenes. De nuevo, la fraseología es el recurso escogido por José Navarro para mofarse de sus compañeros, pero también el equivoco, como se percibe en la seguidilla que le dedica a este personaje: “si perdón pretendiere / de sus errores / y tuviere mal pleito, / póngalo a voces”.

Una nueva pareja viene protagonizada por los dos religiosos del grupo: Antonio Altarriba y el licenciado Alegre. El primero, apuntaba Latassa, era capellán del rey. Para mofarse de él, José Navarro se limita al empleo de la polisemia del adjetivo “boquirrubio”, aquel que, según la

¹⁰⁵² Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, ed. cit., vol. I, p. 339.

Real Academia, “sin necesidad ni reserva dice cuanto sabe”, pero también mozo candoroso y falto de experiencia. Juan Bautista Alegre, asimismo, era maestro de capilla y racionero, según podemos averiguar por el citado vejamen atribuido a Martel. Allí se le ha identificado erróneamente con Marco Antonio Alegre de Casante, prior de Sádaba, de quien da noticia Latassa, si bien no encontramos otra relación con la actividad del resto del grupo, que sí mantiene Juan Bautista Alegre. En el vejamen de José Navarro, este queda caracterizado sólo físicamente, cuyo rasgo más notorio parece su exceso de pelo, gracias a la disemia, de la que tanto gusta nuestro poeta: “todo él es bello”. A ambos religiosos, Juan Baustista Alegre y Antonio Altarriba, sólo les dedica una redondilla que, compartida, se cierra con sendos atributos que fácilmente identificamos a raíz de lo dicho anteriormente: “satirizallos no oso, / aunque sus defectos sé, / porque no me digan que / muerdo a roso y a belloso”.¹⁰⁵³

El siguiente en ser vejado es Alberto Díez y Foncalda, autor de otras *Poesías varias* que vieron la luz en 1653, con las que venimos comparando las de José Navarro en repetidas ocasiones. Fueron aprobadas por el doctor Ginovés, mencionado más adelante, que insistía en el carácter predominantemente jocoso de la escritura de Alberto Díez, en oposición a la escritura de “veras”, cuyo ejemplo aragonés paradigmático lo constituyen los dos hermanos Argensola. En el mismo sentido se pronunciaba Juan Vaguer, consejero real, al comienzo del soneto que le dedicara en el citado volumen: “que las burlas escribes sin cuidado / y las veras con arte y energía”. También Francisco Bustamante

¹⁰⁵³ Ed. cit. de José Ignacio Díez, en *Viendo yo esta desorden del mundo: Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, op. cit., pp. 346-347.

cerraba otro de los sonetos laudatorios con el siguiente terceto: “Pues es razón que en dulce melodía / se burle acreditado de las veras / si de veras las burlas se acreditan”.¹⁰⁵⁴

José Navarro llama la atención sobre su temprana alopecia en esta redondilla: “Quedarase sin cabello, / que el ser calvo con presteza / se le ha puesto en la cabeza / y así se saldrá con ello”. No le faltaba razón a Miguel Martel cuando señalara en su vejamen acerca de Díez y Foncalda que “no puedes decir dél cosas de prouecho porque lo han dexado tal los vexámenes pasados que no hay de qué asirte”. Pero él mismo se mofaba de aquella tara física, y en una de las introducciones que escribió cuando era presidente de la academia del conde de Lemos, puso en boca de su musa el comentario siguiente, que el poeta responderá con ironía: “En cosa ninguna conozco más que los calvos son dichosos, como en la buena fortuna que posees, mostrando mucha gravedad en pocos años”.¹⁰⁵⁵

A continuación, aparecen los dos hermanos Idiáquez, que no formarán parte del segundo de los vejámenes de José Navarro. Se relaciona a Lorenzo Idiáquez con otro lugar representativo de la ciudad de Zaragoza: la desaparecida Puerta Cineja, que ya se ha mencionado, ubicada en el entorno de la actual plaza de España de Zaragoza. De sus andares se dice que “parece que pisa cabezas de niños recién nacidos”. Se alude a su profesión, “procurador”, que léxicamente ofrece ya una disemia que nuestro poeta no podía desaprovechar y, por otra parte, se añade al desgaire que “quiso hacer una comedia”. Cayetano Alberto de la Barrera se hará eco de esta breve noticia, aunque no ofrece más datos que

¹⁰⁵⁴ Véanse las notas al respecto de José Manuel Blecua en *La poesía aragonesa del Barroco*, ed. cit., p. 137. Modernizamos la ortografía y la puntuación del poema de Alberto Díez y Foncalda, ed. cit., prels.

¹⁰⁵⁵ Alberto Díez y Foncalda, *op. cit.*, p. 68; del supuesto vejamen de Martel, véase la ed. cit. de José Ignacio Díez, p. 352.

los que constan en el vejamen de nuestro autor. Dirá Vicente González que escribió la comedia titulada *La florida senectud y honestidad defendida*.¹⁰⁵⁶

Junto al anterior, aparece su hermano, el doctor Idiáquez. No ha de perderse de vista que, puesto se menciona su vocación religiosa, criticar el tamaño de su “grande cabeza” recuerda las famosas testas de los mártires, como san Lamberto, aludidas en el poema “Discurre estando enfermo en la procesión del Corpus” (XV). Era también religioso, y José Navarro se burla de sus versos, recordando el consejo que le había dado en el pasado: “Ya que a servir al Señor / en la Iglesia se sujeta, / si no nació buen poeta, / hágase buen orador”. Y añade “que aunque pudiera decírselo con el adagio latino, los desengaños se han de decir en buen romance”, refiriéndose al varapalo en clave antigua que acaba de lanzarle. Se trata de una cuestión debatida en la época, que dio mucho que hablar con respecto a Juan Francisco Andrés de Uztarroz, como más adelante precisaremos. Este aparece seguidamente, conformando “trinca de doctores” con otro hombre de letras: el doctor Ramírez.

Muy brevemente se refiere que el primero, el doctor Ramírez, del que no volvemos a tener más noticia, estuvo, al parecer, enfermo, como el propio José Navarro. Se le achaca que escribe poesía de manera ocasional, sin vocación: “de pocos días a esta parte, ha dado en hacer versos, y da por disculpa que en una enfermedad ofreció ser poeta por un año. Son mal recibidos los partos de su ingenio, pero él queda muy vano de lo que compone”. Por el contrario, las del doctor Andrés de Uztarroz son “travesuras de su ingenio”. Probablemente fue una de las críticas

¹⁰⁵⁶ Cayetano Alberto de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, op. cit., p. 196; Vicente González Hernández, *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, op. cit., p. 80.

peor acogidas, en la que se sanciona su papel como cronista, faceta que alternaba con la de historiador y poeta: “de coronista las glorias / solicita que le den / con aplausos; no sé quién / lo pone en esas historias”. Valora su capacidad de “apañar libros” (“aunque veis que calla, libros apaña”), pero, sin embargo, José Navarro se explaya más sobre la persona de Uztarroz en el vejamen que hizo para la academia del conde de Andrade, como se verá más adelante.

De Matías Aguirre (del Pozo y Sebastián), cuya bis cómica se destaca, dice José Navarro que “como si le tocaran alguna vihuela, va danzando”. El autor bilbilitano nació, según Latassa, en 1633, mientras que la *Bibliografía de la literatura hispánica* señala que fue a finales del XVI (habría sido confundido con su hijo, Matías Aguirre del Pozo y Felices, doctor en Teología y arcediano de Huesca). Fue autor de una obra miscelánea, titulada *Navidad de Zaragoza repartidas en cuatro noches*, que vio la luz en Zaragoza casi a la par que las *Poesías varias* de José Navarro (Juan de Ybar, 1654).¹⁰⁵⁷

En dicha obra, Matías Aguirre daba muestras del dominio de su pluma en materia burlesca, se traslucía su formación humanista, por ejemplo, en alusiones al acompañamiento musical, y es evidente el sesgo gongorino de la *Soledad I*. Pero asoma también su faceta teatral, en la que no parece muy afortunado a los ojos de Navarro. Como hará una década más tarde en su *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, nuestro poeta se sirve del nombre de un conocido actor de la época, Juan Bezón, y recurre a la misma expresión que en su pieza teatral, en la que

¹⁰⁵⁷ Completamos así la información de José Manuel Blecua en su antología de *La poesía aragonesa del Barroco*, p. 223. Véase también el citado volumen de la *Enciclopedia temática de Aragón*, a cargo de Aurora Egido, p. 173 y la *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, de José Simón Díaz (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1972, vol. IV, pp. 552-5555).

el personaje de Gavalda afirmaba: “yo me río de Bezón” (v. 476). Desde la perspectiva opuesta, apunta en su vejamen José Navarro, al hilo de su invectiva contra Matías Aguirre, que “Saca agora a la vergüenza una comedia y es tan desgraciado que, cuando todos se ríen de Bezón, Bezón se reía dél y no quería estudiarle el papel del gracioso”.¹⁰⁵⁸

Las escasas dotes como dramaturgo del vejado son objeto de mofa por medio de diversos juegos de palabras concatenados, que narran recuerdos de José Navarro, quien dice compadecerse de la desgracia de Matías Aguirre, inocente, además de poco talentoso, al decir de las palabras del autor, que, no sólo le brinda una redondilla, sino también alguna otra expresión ofensiva: “Delante de mí le pidieron ducientos reales para clavos a las tramoyas, y el pobrecito no conoció la desvergüenza con que se la clavaban”. Al parecer, según el vejamen de Jorge Laborda, al que ya remitía Cayetano Alberto de la Barrera, tenía dificultades en la dicción de alguna letra, y en los estrenos teatrales de sus obras no había silbidos ya que “estaban al parecer / los mosqueteros pagados”.¹⁰⁵⁹

El último de los vejados, concluido el transcurso de un simbólico día, es el propio José Navarro. La oscuridad de su piel se adelanta con la fraseología: “ya todos los gatos son pardos; esto es decirte que es de noche”. El “negro y flaco” poeta se describe a sí mismo en tono burlesco, coincidiendo con los aportes de otros vejámenes académicos como el de Jorge Laborda: “este, aunque parezca hipérbole, tan sutil como el cuerpo tenía el ingenio”, sentencia completamente alejada del encomio que nos

¹⁰⁵⁸ M.^a Pilar Sánchez Laílla realiza en la actualidad su tesis doctoral sobre las *Navidades de Zaragoza* de Matías Aguirre bajo la dirección del Dr. Laplana

¹⁰⁵⁹ Cayetano Alberto de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, op. cit., p. 10; Jorge Laborda, ms. citado, ff. 18r y 18v.

ofrece en su prólogo “Al que leyere”, incluido en los preliminares de las *Poesías varias*. Idéntico defecto se achaca el propio José Navarro, “viendo para cuán poco es su corto ingenio”. Por cierto que, probablemente, a través de la afirmación “tiene un amigo ausente” podamos relacionar esta reunión con otro de los poemas del autor: “Pidiendo a un migo ausente, en nombre de unas amas, que volviera a Zaragoza” (LXXX), un romance con evidentes características de la poesía burlesca y académica.¹⁰⁶⁰

“Carta del dios Apolo a la academia” (XXI b)

Como ya se había señalado al hablar de la mitología en las *Poesías varias*, tanto esta “Carta del dios Apolo a la academia” (XXI b) como la “Oración que hizo siendo presidente en la academia que se le celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII) son dos textos que muestran una lengua más cuidada que la de otros poemas. José María Castro y Calvo opuso la “Carta del dios Apolo a la Academia”, vista como “aproximación al arte de Góngora”, a sus “seguidillas, endechas y fábulas” (si bien puede decirse que, sobre todo esta última, la poética gongorina está presente en muchos de los poemas que cabría englobar bajo tal consideración).¹⁰⁶¹

José Navarro, en su papel de fiscal, puso fin a su vejamen para la academia del conde de Lemos con una carta en verso que se inserta en el anterior. Este poema epistolar ha sido supuestamente remitido por el dios

¹⁰⁶⁰ Jorge Laborda, ms. cit., f. 18r. Véase lo correspondiente al autorretrato burlesco dentro de nuestro capítulo sobre la poesía descriptiva.

¹⁰⁶¹ Estas palabras de José María Castro y Calvo acompañan a su edición de la “Carta del dios Apolo a la Academia”, que adjunta a los dos vejámenes de nuestro autor, con motivo de su estudio de las *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, op. cit., p. 48.

Apolo, por cuyas artes, que superan las del más famoso mago, es elogiado: “Por las señas que mi camarada me ha dado, conozco que eres el fiscal a quien toca dar el vejamen esta semana en la Academia, y aquel cuya fama está a cargo de mi dueño, siendo superior a Merlín en la sabiduría, diome esta carta”. En ella, como apuntó Aurora Egido, “desmitifica los tópicos laudatorios al uso”, en línea marcada por el cervantino *Viaje del Parnaso*. Para aludir a los laureles que aguardan estos poetas, José Navarro reduce a chiste la persecución de Apolo a Dafne, sobre la que él mismo ironiza: “Hízome la socarrona / andar por montes y llanos / tan aprisa que corría / la luz tan gorda sudando” (vv. 33-36). Lo mismo sucede con el esperado ascenso y conquista del monte de las musas: “Nadie a mi gusto se oponga, / que, si subís al Parnaso, / por el monte o por la huerta / será forzoso encontraros” (vv. 49-52).¹⁰⁶²

Aunque tamizadas por el humor, el elogio literario se aborda por medio de representaciones alegóricas como la Fama, o como uno de los dioses más queridos por los poetas, el citado Apolo. El rey de las musas, o “luciente monarca de los Astros”, identificado con el sol (LII, v. 18), se convirtió en el protagonista de muchos otros textos de esta naturaleza en la época de José Navarro, ya fuera para elogiar la escritura de sus seguidores o para mofarse de ellos. Sirva como ejemplo la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*, del aragonés Ambrosio de Bondía, una “singular miscelánea” publicada en 1640, según la definiera José Enrique Laplana. Ambos, siguiendo una costumbre frecuente, trasladan la

¹⁰⁶² Aurora Egido, “Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII”, art. cit., pp. 113.

residencia de la apolínea majestad a las orillas del Ebro, icono de la ciudad de Zaragoza.¹⁰⁶³

Es frecuente que el dios olímpico solicite el auxilio de los poetas castellanos para prevenirse de aquellos malos escritores que atentan contra su arte. Jerónimo de Cáncer, dormido bajo un álamo, sueña en un vejamen que “tienen puesto sitio al Parnaso los poetas latinos y italianos, y el padre Apolo ha enviado pedir socorro a los poetas castellanos, y han andado salir las noblezas y las milicias de la poesía”. A cambio de la respuesta a dicho llamamiento, Apolo suele prometerles toda realización posible de su arte como célebres escritores en el futuro, además del consiguiente reconocimiento, según se lee en la “Carta” que nos ocupa: “La Fama dará sus plumas / y el bronce será, y el mármol, / para escribir vuestras glorias, / papel batido y cortado” (vv. 21-24). Todo ello suele ser consecuencia de un juicio poético, presente en obras de autores como Lope o Cervantes.¹⁰⁶⁴

Se da comienzo a la carta con un tópico en este tipo de alabanzas, que recuerda a otros poemas cercanos. En 1641, Juan de Moncayo escribió “Varias octavas en alabanza de la poesía y de los académicos”, con motivo de su presidencia en casa del marqués de Osera, en las que a Apolo, y a la inspiración de la aurora, se suman “los claros cisnes que venera el Ebro”. El mismo vocativo se lee en estas *Poesías varias*:

En hora buena, divinos
cisnes del Ebro sagrado,

¹⁰⁶³ Véase el estudio preliminar de José Enrique Laplana para la *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*, ed. cit., pp. XXIII-XLV.

¹⁰⁶⁴ Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, ed. cit., pp. 154-155. Trata de ello, al hilo de un ejemplo paradigmático, Hannah E. Bergman en “El Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos (ms. inédito) y el certamen poético de 1638”, *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 206 (1975), pp. 551-610.

cuyos cristales venera
la rubia arena del Tajo,
 en estudiosa palestra,
vuestrros ingenios bizzaros
ambiciosos soliciten
los laureles soberanos [...] (XXI b, vv. 1-8)¹⁰⁶⁵

Las aguas de la fuente Helicon a se equiparan a las del Ebro, uno de los ríos principales cuyas corrientes fueron objeto de tan divino paralelismo. Exactamente lo mismo puede leerse en la “Oración que hizo siendo presidente en la academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII). El escenario zaragozano se convierte en nuevo monte Pindo, en el que Apolo y la Fama se dan cita, en compañía de otros personajes mitológicos del gusto del poeta. Todos relacionados con la escritura, aparecen las ninfas, el Fénix, tan repetido a lo largo de las *Poesías varias*, o Pegaso, que hizo brotar la mítica fuente, y a cuyos lomos volaba la poesía. En similares términos seguirán expresándose los poetas hasta bien entrada la centuria siguiente, y no faltan ejemplos como el del jesuita Baltasar Rubio, que, al concluir su “Vexamen de estira y afloxa”, una vez recuperado el juicio, daba también la voz al dios de los poetas:

Proseguid, y sepa el Orbe
que el Miño en cristales dio
tan corrientes como el agua
lealtades de pecho, y voz.
Proseguid, y vea el Pindo

¹⁰⁶⁵ Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. cit., pp. 169.

el milagro superior,
de que haya habido poetas
y no locos no, no, no.¹⁰⁶⁶

En los versos de José Navarro se escucha el eco gongorino de esos “diáfanos cristales” o “jaspes líquidos” que ondeaban, por ejemplo, en la *Soledad primera*, y que sólo aparecen, precisamente, en los poemas de estilo más elevado, en los que se percibe claramente la imitación del poeta cordobés: la “Carta del dios Apolo a la academia” (XXI b, vv. 14,), en la “Oración que hizo siendo presidente en la academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII, vv. 186, 188), y en las octavas “Al excelentísimo señor conde de Lemos, en la ocasión de nombrarle su majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón” (LIII, vv. 18, 60, 85, 96). La misma imagen de los cristales del Ebro como reflejo del escenario del Parnaso se puede leer en la “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXVII, vv. 91 y 96).¹⁰⁶⁷

Siguiendo los tópicos de loas como la citada, y de otros géneros dramáticos, el final de la “Carta del dios Apolo” da cabida al perdón que, como cualquier autor de comedia, solicita el escritor, imbuido de una evidente falsa modestia. Sus versos, a modo de bálsamo, son puestos en boca de Apolo, máxima autoridad en estos menesteres, como estamos viendo. En su nombre, con fidelidad a los códigos, se pide la dispensa por las invectivas previas vertidas por el autor, identificado, ahora sí, con

¹⁰⁶⁶ Baltasar Rubio, *El clarín de la fama, y cítara de Apolo. Con métricos rasgos a las reales fiestas que en el felicísimo nacimiento de el príncipe n. señor, D. Luis Jacobo primero el deseado ejecutó la esclarecida, nobilísima y muy leal ciudad de Orense*, Santiago, Imprenta de Antonio de Aldemunde, 1708, p. 218. Nótese que el título es la suma de dos sintagmas frecuentes en los títulos de la época: se ha citado Andrés de Uztarroz y su *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la Fama*, o la *Cítara de Apolo*, de Ambrosio de Bondía.

¹⁰⁶⁷ Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., I, p. 371, vv. 205 y 210.

su nombre auténtico: “perdonad las cortedades / deste poeta Navarro que si os rompió las cabezas, / él os untará los cascos” (vv. 45-48).¹⁰⁶⁸

6.1.2. “Otro vejamen” (LI)

El contenido del segundo de los vejámenes ha llevado a afirmar que fue leído ante la academia del conde de Andrade, heredera, si no hermana, en cierto modo, de la de su padre, el conde de Lemos. En este “Otro vejamen” (LI) se lee: “sabe que vengo en romería del Parnaso, y traigo de Apolo cartas de favor para la Academia del excelentísimo señor conde de Andrade, por si acaso en ella pueden lucir también mis versos”; el noble, por cierto, guardando la compostura y el orden social, figura además como el primero del séquito de académicos vejados. Nótese que el “Vejamen que dio en la Academia del excelentísimo señor conde de Lemos” (XXI) se culmina, precisamente, con una “Carta del dios Apolo a la academia”.

Al igual que en el primero de los incluidos en las *Poesías varias*, el “Vejamen que hizo siendo presidente de la academia del excelentísimo señor conde de Lemos”, en el segundo de ellos se desecha el sueño como hilo conductor, tan frecuente en este tipo de textos. Con una fórmula muy similar, arranca su segunda invectiva evocando su negativa al empleo de tal recurso y aludiendo, de paso, a su estado enfermizo: “yo no he de dormirme para dar el vejamen, que a más de ser achaque que me obliga a estar en la cama muchas veces, no quiero que nadie oiga de mí el sueño y la soltura”. Se atreve incluso a sancionar a aquellos que sí escogen la técnica del ensueño: “Y presumo de algunos de los que siguen este

¹⁰⁶⁸ Jean-Louis Flecniakoska, *op. cit.*, pp. 69 ss.

camino, que cierran los ojos con la curiosidad para cegarse con la pasión, y esto no puede disculparles la poca modestia”. Además, en sus dos primeras redondillas, no puede evitar insistir en dicha idea por medio de la fraseología: “Vele, pues, y en sus enojos / no se mostrará importuno, / ni, por sacarnos el uno, / se quiera quitar dos ojos”. Años más tarde, otro académico aragonés como Vicente Sánchez, señalaba al comienzo de su vejamen: “Por mí, pues, bien puede el señor Morfeo entrarse de ronda o de rondón a prender amantes favorecidos, [...] yo me he casado con mi opinión y no he de dormirme”.¹⁰⁶⁹

Sigue presente, aunque con menor intensidad o explicitud que en el primero de los vejámenes de José Navarro, la dificultad que encuentra como fiscal a la hora de escribir este tipo de textos. Para la misma academia escribió Jorge Laborda un vejamen en verso, conservado en la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano, en cuyos versos ahondaba precisamente en ese aspecto:

[...] y como
la intención sea de aplaudir más que de
satirizar será disculpa del desacierto de
mi asunto escoger lo remisso por no peligrar
en los riesgos de maldiciente.¹⁰⁷⁰

Nuevamente figura una salida del autor, que simula un paseo por las afueras de la ciudad: “Esta pía consideración me sacó ayer tarde de mi casa, y aun me hizo salir de mis casillas. Dejé la ciudad (que fuera della

¹⁰⁶⁹ Vicente Sánchez, *Lira poética*, ed. cit., p. 86.

¹⁰⁷⁰ Ms. 407, perteneciente a Francisco de la Torre y Sevil, custodiado en la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano de Madrid; *apud* Kenneth Brown, “Aproximación a una teoría del vejamen de academia en castellano y catalán en los siglos XVII y XVIII: de las academias españolas a la enciclopedia francesa”, art. cit., p. 231.

se halla campo abierto para discurrir), entreme por lo espeso de los olivos, por si pudiera traer señales de paz de la academia”. José Sánchez señalaba que estas palabras, “seguramente”, habían de interpretarse “como señas de discordias y desavenencias, como ocurría en las academias de Madrid”.¹⁰⁷¹

Las menciones vegetales, y, en concreto, de los árboles son también frecuentes; recuérdese, por ejemplo que Jerónimo de Cáncer dice acostarse bajo un álamo a conciliar el sueño de un vejamen. Cual místico a punto de tener revelaciones, José Navarro parece parodiar los versos de San Juan de la Cruz, que cantó su alegórica noche como “espesa y pesada nube sobre el alma”: “Entréme donde no supe, / y quedéme no sabiendo / toda sciencia trascendiendo”. Pero lo cierto es que hay precedentes más vinculados desde una perspectiva genérica de este tipo de acciones, como, por ejemplo, el *Sueño de Polífilo*, de Francesco Colonna, cuyo “viaje sin meta”, buescando “la tranquilidad de la región y la benignidad del lugar”, según se cuenta en la narración, comienza con un proceso semejante: “me llevó a una espesa selva, en la cual, apenas entré, perdí mi camino no sé cómo”, para encomendarse enseguida a Júpiter, al que dedica una oración.¹⁰⁷²

Esta vez no será un loco el personaje con quien se tope el escritor, sino otra figura común desempolvada gracias a este y otros géneros, en la que se superpusieron dos conceptos empleados aquí por José Navarro: el “romero”, un “peregrino” que iba a Roma. Sobre esta figura y sus acepciones bromea nuestro poeta: “quien me había gritado era un romero,

¹⁰⁷¹ José Sánchez, *op. cit.*, pp. 283-284.

¹⁰⁷² San Juan de la Cruz, *Poesía completa y comentarios en prosa*, Raquel Asún (ed.), Barcelona, Planeta, 1986, p. 18; Jerónimo de Cáncer y Velasco, *Obras varias*, ed. cit., pp. 154-155; Francesco Colonna, *Sueño de Polífilo*, Pilar Pedraza (ed. y trad.), Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 81.

y no fue el caso maravilloso, aunque era peregrino”. La literatura y las otras artes dieron forma a su iconografía, con importantes exponentes en las letras del siglo de Oro, salidos de plumas como las de Miguel de Cervantes, Lope de Vega y Baltasar Gracián, entre otros. La ciudad de san Pedro se convirtió en objeto de toda peregrinación religiosa y, por ende, la novela bizantina y los títulos que se colocaron en su estela, como el *Persiles*, ubicaron al final de las alegorías de la *peregrinatio vitae* la localidad italiana.¹⁰⁷³

La vida ha estado tempranamente ligada a la idea de viaje en la tradición cristiana, aunque no faltan noticias de su herencia clásica, sembrada por autores como Platón. Además, el *homo viator* tiene una de sus extensiones más prominentes en la poesía amorosa de corte petrarquista, todavía muy presente en autores como José Navarro, gracias a la cual se favorece la propagación de una idea del *amante peregrino*, protagonista en el *Canzonere*, pero también en la lírica trovadoresca, según ha estudiado María Pilar Manero. Los caminos, las sendas, los laberintos por los que transita, o las aguas por las que emprende su navegación, lo llevan, esta vez, a Zaragoza, y lo ponen en el atolladero, que acepta con entrega, de hablar de los poetas.¹⁰⁷⁴

A su vez, las de “romero” y “peregrino” se fundieron con una tercera acepción: la de “extranjero”, también aplicada al personaje del vejamen de José Navarro. La caracterización que se nos ofrece coincide con sus propiedades como ser de paso, eximido de los derechos del

¹⁰⁷³ Jürgen Hahn, *The Origins of Baroque Concept of “Peregrinatio”*, Chapel Hill, University of North Caroline Press, 1973. Refiere la vinculación de la historia del término con el origen religioso Pedro Conde Parrado, “Vita est peregrinatio”, en *El viaje en la literatura occidental*, Francisco Manuel Mariño Gómez y María de la O Oliva Herrer (coords.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 61-80.

¹⁰⁷⁴ María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, op. cit., pp. 176-250.

ciudadano. En ese sentido, el enigmático personaje le pide un favor al poeta: “que si podía valerle en que lo dejaran entrar en la ciudad, que al llegar a ella le habían pedido testimonio de sanidad y, por venir sin él, ignorante deste cuidado, lo habían dejado de la parte de afuera”. A cambio, este ofrece a José Navarro quedar “Libre de calumnia” trasladando sus propias palabras en forma de vejamen. Cuando el poeta lo acusa de mentiroso, el peregrino le interpela con la intención de convencerle, en una suerte de diálogo disparatado que elabora José Navarro a dos voces: “¿Tan malo te será, sin saber cómo ni por dónde, hallarte aquí un vejamen hecho y derecho con que poder decir lo que quisieres, y después con echarle la culpa a este pobre peregrino que sabrá irse a Roma por todo, quedar tú libre de calumnia?”.¹⁰⁷⁵

Su aspecto queda perfectamente caracterizado por el poeta, que dice reconocer al peregrino “por el bordón y la esclavina”, prendas asociadas con la propia definición del *romero*: la esclavina era una vestidura larga y tosca, mientras que el bordón era un bastón, pero también se llama así al verso quebrado al final de cada copla. También Quevedo hizo uso metafórico del mismo sintagma en su *Definición de la necesidad*, en la que habla de “la necesidad entera, con bordó y esclavina y notoria falta de caudal”. Es común que a este tipo de personajes se les asocie con la pobreza y la delincuencia, y, además, se les presupone un descrédito de larga tradición. En ocasiones, se manifiesta su falsedad por “el hecho de que el peregrino se asimile muchas veces al vagabundo que

¹⁰⁷⁵ Aurora Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005 (en cuanto a la conceptualización del peregrino, p. 21).

anda recorriendo caminos a la que salta y viviendo de la mendicidad”, en palabras de Aurora Egido.¹⁰⁷⁶

Si en el vejamen para la academia del conde de Lemos los recursos empleados para el retrato de los personajes citados era un balcón desde el que, en el teatro de la Cruz, se divisaba el escenario, el factor teatral sigue muy presente para vejar a la academia del conde de Andrade. Esos componentes metaliterarios son de capital importancia en su obra posterior, la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, en la que se dramatiza, precisamente, el hecho de la representación, incluido el mismo, como poeta y dramaturgo. Dicho procedimiento relaciona la trama de los vejámenes con el mundo entremesil, y, en general, con los géneros del teatro menor.¹⁰⁷⁷

El peregrino, en este caso, utiliza un espejo y anuncia su discurso “como maestro de títeres que va declarando los personajes de su retablo”, sin perder de vista que los nombres citados adquieren una naturaleza ficcional, e insistiendo en la configuración escénica de su propio discurso. La apariencia y la finísima frontera entre las burlas y las veras son consustanciales al reflejo, descrito como si se tratara de una ventana que otorga cierta libertad al poeta. No obstante, con uno de sus habituales juegos de palabras, José Navarro parodia nuevamente uno de los recursos más habituales relacionados con el género del vejamen y con el de los sueños: “sacó un espejo (y creí que quería dejarme a la luna)”, apostilla el autor. Utiliza idéntica expresión a la de Guzmán de Alfarache cuando

¹⁰⁷⁶ Azaústre Galiana, “Algunos aspectos de la risa en la prosa burlesca de Quevedo”, art. cit., p. 22; Aurora Egido, “Visajes de la pobreza en el Siglo de Oro”, en *De la mano de Artemia: literatura, emblemática, mnemotecnica y arte en el Siglo de Oro*, op. cit., pp. 151-192 (la cita es de la p. 155).

¹⁰⁷⁷ Remitimos al capítulo en el que estudiamos su obra dramática y, entre otros muchos títulos fundamentales, al *Itinerario del entremés* de Eugenio Asensio, op. cit.

entra al servicio de Sayavedra: “era de menor inconveniente servirme dél que de otro no conocido, pues dél sabía que era necesario guardarme y con otro, pareciéndome fiel, me pudiera descuidar y dejarme a la luna”.¹⁰⁷⁸

Se encuentran abundantes ejemplos en los que los poetas, como hiciera Pantaleón de Ribera en su “Vejamen de la luna”, dicen elevarse por los aires hasta alcanzar nuestro significativo satélite (recuérdese la impronta que sus *Obras* tuvieron en los cenáculos aragoneses, puesto que vieron la luz en una segunda edición en Zaragoza, Diego Dormer, 1640).¹⁰⁷⁹ Pero, además, la luna y el espejo, del que Baltasar Gracián echara mano en más de una ocasión, quedan asimismo vinculados en la obra del jesuita: “así como el sol es claro espejo de Dios y de sus divinos atributos, la luna lo es del hombre y de sus humanas imperfecciones”. En el vejamen de José Navarro, finalmente, queda clara la asociación del personaje auxiliar con su propia voz, y es gracias al significativo reflejo: “Pero ya no se ven en el espejo más figura que la tuya y la mía, y a ti pienso dejarte por amigo”.¹⁰⁸⁰

Son de sobra conocidos los artilugios teatrales afamados en la época, que, por medio del espejo, hacían las delicias de los espectadores. Pero, amén de su referente más cercano en el mundo del entretenimiento, la carga simbólica de dicho objeto adquiere tintes mucho más complejos: no suele faltar entre las manos de la Prudencia personificada, como símbolo de la sabiduría, según se indicaba ya en el *Antiguo Testamento*

¹⁰⁷⁸ Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Akal, 1996, p. 397.

¹⁰⁷⁹ Anastasio Pantaleón de Ribera, *Obras*, Rafael de Balbín Lucas (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, vol. II, pp. 11-13; Kenneth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629)*, ed. cit., pp. 212-221.

¹⁰⁸⁰ Baltasar Gracián, *El Criticón*, I parte, crisis segunda, en *Obras completas*, ed. cit., p. 823.

(*Libro de la sabiduría*, VII, 26). El pensamiento grecolatino insistía también en el reflejo de tan misterioso artilugio, que Apuleyo, en su *Apología*, vincula directamente con el conocimiento y las apariencias, sembrando la idea de que todo filósofo que se precie ha de mirarse en el espejo. Esa concepción se heredará en épocas posteriores, custodiada en palabras de autores como Raphaël Mirami en 1582:

Digo que para algunos los espejos serían un jeroglífico de la verdad en el que descubren todo cuanto se presenta ante ellos, como es costumbre de la verdad que no puede permanecer oculta. Otros, por el contrario, toman los espejos por símbolo de la falsedad, pues a menudo muestran las cosas distintas de como son.¹⁰⁸¹

Bajo el nombre de “doctor Ginovés” figura entre los papeles de las academias aragonesas, como apuntó José Manuel Blecua, Matías Ginovés, que firmó la aprobación de las *Poesías varias de grandes ingenios* de Alfay, o las *Poesías varias* de Alberto Díez y Foncalda. No hay razón para pensar, como el mismo Blecua sugería, que, por razones temporales, sea este mismo el autor premiado en el *Obelisco* dedicado a la memoria del príncipe Baltasar Carlos en 1646. El mismo estudioso postuló que a él le debemos la autoría de las *Selvas de todo el año en verso*, cuyos versos se han asemejado a los bodegones de Lope, por ejemplo, en la “Selva al verano”, además de sus notables ecos gongorinos, estudiados por Antonio Pérez Lasheras.¹⁰⁸²

¹⁰⁸¹ *Apud* Jurgis Baltrušaitis, *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica*, Francisco J. Arellano (trad.), Madrid, Miraguano Ediciones, 1988, p. 71. Dicho volumen ofrece una interesante colección de artilugios, tratados y referencias literarias al respecto, de todos los tiempos y muy diversas procedencias.

¹⁰⁸² Antonio Pérez Lasheras, “Silva y soledad (análisis comparativo de algunos pasajes de Ginovés y Góngora)”, *Revista de Filología Española*, LXVIII (1988), pp. 119-140. Véanse las líneas introductorias a la producción del escritor que José Manuel

Matías Ginovés había sido “presidente florido en ingenio” de la academia antes de que lo fuera José Navarro, según sus palabras. Salen a relucir las introducciones que este escribiera para la obra de Pantaleón, Cáncer y Corral. Por medio del equívoco, se menciona el diablo del que se sirviera en texto académico, asociado con las muchas lenguas que estos son capaces de hablar: “el demonio, que al través / dio con vosotros tirano, / supo hablar en castellano, / en latín y en Ginovés”. Aunque también asociado con un conocido episodio bíblico, el don de lenguas es una de las capacidades del personaje diabólico por excelencia, cuya principal cualidad, según autores como Francisco J. Flores, es su polimorfismo.¹⁰⁸³

Se hablará de su profesión relacionada con lo jurídico por medio de los juegos de palabras con las “vistas”, por ejemplo. Pero los primeros versos dedicados a Matías Ginovés nos hablan ya de otro motivo muy recurrente. Tópica, perceptible en la literatura satírica de Quevedo, era la fama de escamoteo que se habían granjeado los genoveses, según puede atestiguar en *El Criticón*, donde se les llama “sanguijuelas” y, entre otras lindezas, se glosa este apelativo con palabras como estas: “los genoveses, de paso, les quitaron las uñas, no dejándoles ni con qué asir ni con qué detener las cosas”. En cualquier caso, eran sinónimo de “gente extraña”, que apareció repetidamente en la poesía de Luis de Góngora, ya fuera en la cueva de Polifemo o en la “casa de Tamayo”.¹⁰⁸⁴

Blecuá incluye en su antología *La poesía aragonesa del Barroco*, ed. cit., p. 119: puede leerse la “Selva” en el *Cancionero de 1628*, ed. cit., pp. 194-207.

¹⁰⁸³ Francisco J. Flores Arroyuelo, *El diablo en España*, Madrid, Alianza, 1985, p. 26.

¹⁰⁸⁴ Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *Obras completas*, ed. cit., II parte, crisis tercera, p. 1073 y crisis octava, p. 1158; Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, pp. 191 y 449.

El primero de los miembros de la academia que se refleja en el espejo es el conde de Andrade y, al igual que en el primero de los vejámenes, se le compara con su progenitor: “si aprende de su padre, / hará famosas octavas”. Se critica su manera de montar, tal vez porque, al parecer, José Navarro fue considerado “famosísimo hombre de a caballo”, según asevera alguno de los testigos convocados para sus pruebas de ingreso en la Orden de Santiago. Respaldado por su fama, sentencia “el excelentísimo señor conde de Andrade [...] yerra, si no me engaño, en el modo de ir a caballo”.¹⁰⁸⁵

En su caso, la alabanza supera el vituperio, y prácticamente también en el de Juan de Moncayo, cuyo retrato se esboza a continuación, cuando aparece en pose “ilustre”. Nacido a mediados de la primera década del siglo XVII, debió de morir un par de años después de la publicación de las *Poesías varias*. Para las homónimas de Alberto Díez y Foncalda escribió dos sonetos, el primero de los cuales lo identifica como caballero del hábito de Santiago. Fue, además, comendador mayor de Montalbán y gentilhombre de la boca de su majestad, cargos que refrendan el elogio que recibe del poeta.¹⁰⁸⁶

Perteneció no sólo a la academia del conde de Lemos, sino también, que sepamos, a la del marqués de Osera, Francisco Funes y Villalpando, y a la alabanza de ambas dedicó sendos poemas en octavas (además de otros textos académicos que venimos citando). De trato afable, según José Navarro, parece que no fue muy bien considerado uno

¹⁰⁸⁵ Nos referimos por extenso al citado documento en el capítulo dedicado a su biografía; *vid.* fol. 6r.

¹⁰⁸⁶ Alberto Díez y Foncalda, *op. cit.*, prels. Véanse las notas de José Manuel Blecua en su citada antología de *La poesía aragonesa del Barroco*, p. 191, José Sánchez, *op. cit.*, p. 269, y, especialmente, con ciertas precisiones respecto a lo anteriormente dicho, la introducción de Aurora Egido a las *Rimas* de Juan de Moncayo.

de los romances incluido en sus *Rimas*, “Betulia libertada contra las armas de Holofernes por el valor de Judit”. De ello se responsabiliza a alguien “a quien, por ser tan conocido por sus obras, palabras y pensamientos, no nombro”, y, jugando con el equívoco y el bilingüismo, añade que “no estuvo en su lugar, / pero que estuvo en su loco”.¹⁰⁸⁷

Junto con Juan de Moncayo aparece el I marqués de Cañizares, título nobiliario que le fuera concedido por Felipe IV a Martín Bardají Bermúdez de Castro en 1646. Curiosamente, también en el vejamen atribuido a Miguel Martel, al que venimos aludiendo, se presentan como binomio. Se le pondera tanto por su dedicación a los negocios como a las humanidades, y es presidente en el tiempo en el que se habla, por lo cual, según parece, escribió una introducción de extensión considerable.¹⁰⁸⁸

Tras la reaparición del doctor Ginovés, al que ya hemos aludido, y cuya residencia queda fijada cerca de Predicadores, se da paso a uno de los personajes más relevantes. Como hiciera en su vejamen para la academia del conde de Lemos, José Navarro arremete de nuevo contra Uztarroz, cuyo exceso en los encomios fue insinuado por su entorno, Y es que quizá fuera el cronista fiel a sí mismo cuando recordaba en su descripción de la casa de Lastanosa que “nunca mucho a poco se reduce”.¹⁰⁸⁹

Esa faceta de “coronista famoso de estos reinos”, directamente vinculada con su nombre, sirve para que nuestro autor le dedique duras palabras acerca de sus dotes cuestionables para la escritura y, sobre todo,

¹⁰⁸⁷ Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. cit., pp. 168-170 y 200-207 (sobre Francisco Funes y Villalpando, *vid.* anotaciones de Aurora Egido en esa misma edición, p. 159).

¹⁰⁸⁸ Ed. cit., p. 347; *Gran Enciclopedia Aragonesa*, s. v. *Marquesado de Cañizar*.

¹⁰⁸⁹ El poema, publicado por Diego Dormer en Zaragoza, en 1647, consta en la citada antología de José Manuel Blecua *La poesía aragonesa del Barroco*, pp. 179-182 (la cita es de la p. 181).

para el recitado, con el que se ensaña: “parece muy atado, y más en recitar sus obras, que lo hace de modo que parece que quiere deslucirlas”; “es cosa de reír / que sepa bien escribir / el que no sabe leer”. Enseguida se alude al adagio latino *orador fit, poeta nascitur*, con el que, como el mismo poeta señala, “le hicieron injuria”. Sin duda se refiere a las mismas críticas mordaces sobre las que versaba Pellicer en diversas cartas a Andrés de Uztarroz, que ha dado pie a erróneas interpretaciones por parte de Ricardo del Arco. Con fecha de 23 de diciembre de 1652, conviene recordar las palabras recogidas en aquella carta:

Señor mío. Mui poco save las leyes de la Poetica el que juzga sus versos de Vm. por no blandos, y su Genio no para Historia. Yo siento al reves: Musa dulcissima y pluma heroica. Y aquí sienten connmigo los que mejor voto tienen. Y anssi seria de los censores, que los de mejor clase tienen a vm. por caval en todo, y pocos dias se paxan que no se hable aquí de sus muchos méritos.¹⁰⁹⁰

Pellicer insiste en el asunto, porque previamente le había comunicado a Uztarroz que “don Jerónimo Cáncer ha estado, según me dicen, en Aranjuez. Hoy viene, y sin duda le daré parte del vejamen”, refiriéndose, lógicamente, al mismo texto. No sabemos en qué derivarían las reprimendas porque el 14 de diciembre de 1653 había escrito también para decirle: “no he podido ver a Cáncer, y hoy le he avisado con un su amigo mucho cómo le busco, y él vendrá, sin duda, y le comunicaré el vejamen”.¹⁰⁹¹

¹⁰⁹⁰ Ms. 8388, fol. 266 de la Biblioteca Nacional, *apud* Ricardo del Arco *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz, op. cit.*, vol. II, p. 759.

¹⁰⁹¹ Todas estas noticias son transcritas por Rus Solera López en su citada edición de las *Obras varias* de Jerónimo de Cáncer, pp. LXII-LXIII.

Como recuerda el mismo Ricardo del Arco, Juan Francisco Andrés de Uztarroz había fallecido antes de que tuviera lugar la publicación de las *Poesías varias*. Pero aún, a esa carta añade el estudioso nuevas líneas, datadas el 20 de abril de 1653, según él motivadas por el segundo de los vejámenes de José Navarro. Basta con revisar el vejamen que nos ocupa para darse cuenta de que nuestro poeta transcribe dicho adagio en su sentido recto, y que parece limitarse a recordar la responsabilidad de un tercero, del que Pellicer tampoco da nombre. Por todo ello puede colegirse que la crítica sería sonada en su momento. Además, la lectura del vejamen completo resta credibilidad, por lo tanto, a la argumentación de Ricardo del Arco, al menos si nos atenemos al uso de la sentencia, ensalzada desde el Renacimiento gracias al recuerdo de Quintiliano:

Señor mío. He visto el Vexamen, i juzgo que merece la respuesta, i agria, pues ha torcido hablando de vm. aquella sentencia *Poeta nascuntur, Oratores fiunt*, trovándola al revés. Holgareme de ver lo que se le dice, y daré traslado a Cáncer, que no se la quedarán a dever, a lo que entiende.¹⁰⁹²

La polémica se basa en una discusión que andaba en boca de los letrados áureos, como atestigua don Quijote en su discurso con el Caballero del Verde Gabán: “según es opinión verdadera, el poeta nace: quieren decir que del vientre de su madre el poeta natural sale poeta”. No se sintió que aquel don le fuera otorgado a Juan Francisco Andrés de Uztarroz, contra quien fueron proferidos los insultos citados. Estos

¹⁰⁹² *Apud.* Ricardo del Arco, *La erudición española en el siglo XVII, op. cit.*, vol. II, pp. 760-761. Respecto a las dos variantes más repetidas del *orador fit, poeta nascitur*, o bien, como prefiere Pellicer, con un error de concordancia, *Poetae nascuntur, Oratores fiunt*, véase el *Diccionario Akal del refranero latino* de Jesús Cantera Ortiz, Madrid, Akal, 2005, pp. 138 (n.º 1780), 177 (n.º 2320) y 299 (n.º 951).

fueron también motivo de defensa por parte de Juan de Moncayo, como advertía Aurora Egido en su estudio preliminar de las *Rimas* del marqués de San Felices, haciendo referencia a una introducción del autor como presidente de la Academia del conde de Lemos: “víbora venenosa morder quiere / de su dulce poesía los primores”.¹⁰⁹³

Esa ponzoña bien pudo proceder de la hiriente pluma de un chantre de la Iglesia Metropolitana de Zaragoza. Se trata de Miguel Martel, uno de cuyos supuestos vejámenes rescató José Ignacio Díez Fernández. El hallazgo de las páginas que constituyen el “Vejamen delineado en la fantasía de don Miguel Martel” sirvió para corroborar que las palabras de Pellicer sobre la crítica contra Uztarroz no se refieren a los vejámenes de José Navarro. Estudiada la estructura y adelantados los nombres que se mencionan, la edición del texto permite conocer algo mejor el funcionamiento de la academia del conde de Andrade. Alberga interesantes reflexiones acerca de “las reglas de cortesanía [de] este género de motejar”, mientras que el autor aboga por el diálogo para dar forma a este tipo de textos, “que es, sin duda, el más conveniente estilo para la sátira, pues lo eligió entre otros aquel gran bellacón de Luçiano”. Elaboradas las primeras reflexiones metaliterarias, justamente al tratar de Uztarroz, se incluye esta redondilla: “Y te diré deste adleta, / ya que he de ser su çensor, / que ha nacido historiador, / pero él se ha hecho poeta”. Una réplica al polémico vejamen apostilló que “el doctor Andrés nació poeta y historiador”, remitiendo a los elogios que le habían brindado otros escritores como Martín Miguel Navarro.¹⁰⁹⁴

¹⁰⁹³ Cervantes, *Obras completas*, ed. cit., II, cap. 16, p. 358; Aurora Egido, “Introducción” a las *Rimas* de Juan de Moncayo, ed. cit., p. XXVI.

¹⁰⁹⁴ Véase el estudio, la edición y la respuesta del vejamen, en el libro de José Ignacio Díez Fernández, *Viendo yo esta desorden del mundo: Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, op. cit., pp. 338, 340 y

El siguiente vejado, tras Juan Francisco Andrés, fue Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, quien, curiosamente, es el primero de los nombres que figura en el citado vejamen de Miguel Martel. De él se decía que tenía “una carica muy modesta”, que era “moço muy persuadido de que haçe buenos versos” y que, equivocadamente, por lo que puede leerse más adelante, sus amigos habían dado en “decirle que es insigne poeta”. Precisamente al tratar de José Navarro, el mismo Martel recuerda que nuestro poeta le había dedicado dos redondillas a Ibáñez en un vejamen, aunque lo cierto es que sólo figura una: “de renombres inmortales / su fama se ha coronado, / que es su ingenio sazonado / aunque tiene tantas sales”. Su hermano era vicario de San Gil, según puede leerse en las *Memorias* de Latassa al hilo de un vejamen, y José Navarro relaciona también al primero con la religión: “sin haber menester a nadie, anda toda su vida haciendo peticiones; mas, aunque en ellas es tan celebrado, allá se lo dirán de misas”.¹⁰⁹⁵

Un año antes de la publicación de las *Poesías varias* de Navarro, en las homónimas de Alberto Díez figuraba un soneto de Juan Lorenzo Ibáñez y tan sólo se dice de él que era “ciudadano de Zaragoza”. José Navarro hace alusión a su trabajo en la Diputación de Aragón, en la que fue teniente alcaide: además del título de infanzón que ostentaba por su linaje, obtuvo el cargo jurado de la ciudad de Zaragoza y el de

362. Se trata de idénticos versos a los del tercer vejamen, anónimo, de la Fundación Lázaro Galdiano estudiados por Ted E. McVay (art. cit., p. 110).

¹⁰⁹⁵ *Viendo yo esta desorden del mundo: Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, op. cit, pp. 343-344, 348 (n. 292), 350 (n. 298) y 367. No puede tratarse de Vicente Antonio Ibáñez de Aoiz (el procurador mencionado más adelante, pp. 351 y 367) en el primero de los casos relacionado con José Navarro (p. 348), sino de su hermano, Juan Lorenzo, que es el que figura en las *Poesías varias*, pese a las indicaciones del editor del vejamen de Martel, José Ignacio Díez Fernández. Así lo corroboran las *Memorias Literarias de Aragón* de Latassa, vol. II, p. 243 (Ms. 77 de la Biblioteca Pública Provincial de Huesca).

escribano de mandamiento de su Majestad. Dio cumplida cuenta de los cargos que trabajaban en dicho organismo, así como de celebraciones y actos relacionados con sus personas, en el *Ceremonial y breve relación de todos los cargos y cosas ordinarias de la Diputación del Reino de Aragón*. Por todo ello se dice que “anda a pleito” y que “es hombre de su negocio, pero aun de los ajenos”.¹⁰⁹⁶

En palabras de Aurora Egido, “cultivó la *Soledad Fúnebre* a la muerte de Isabel de Borbón, y otras muchas soledades del campo, a veces engarzadas con el tema de las ruinas”. En Zaragoza publicó varios panegíricos, como el *Elogio a la constancia, valor y piedad* del rey (Zaragoza, Diego Dormer, 1644). Entre las notas de Latassa se encuentran además referencias de la comedia de corte satírico *El peligro en la privanza*, cuyo título nos sugiere reminiscencias quevedianas.¹⁰⁹⁷

Otro de los presentes fue José Bardají, hijo del citado marqués de Cañizares. Firmó un soneto para los preliminares de las *Poesías varias* de Alberto Díez y Foncalda, donde se le identifica como “señor de Salanova y comisario general del reino de Aragón”. También el marqués de San Felices lo menciona en sus introducciones para la academia del conde de Lemos. Se dice en el vejamen que había sido fiscal y que sus obras “abrasan”, quizá, entre otras razones, por lo “quemados” que debía tener a otros asistentes a la academia como Francisco de la Torre, “herido de este”: “poeta abrasado, de fiscal frío huye”. Como señala Mercedes Blanco,

¹⁰⁹⁶ Juan Lorenzo Ibáñez de Aoyz, *Ceremonial y breve relación de todos los cargos y cosas ordinarias de la Diputación del Reino de Aragón*, ed. cit., p. 14. El soneto “Al autor” se encuentra en las *Poesías varias* de Alberto Díez y Foncalda, ed. cit., prels.

¹⁰⁹⁷ No se ha cotejado si tiene puntos en común con el *Discurso de las privanzas* de Quevedo; Latassa da noticia del texto en sus *Memorias Literarias de Aragón*, vol. II, p. 243 (Mss. 77 de la Biblioteca Pública Provincial de Huesca). Las palabras de Aurora Egido proceden del citado volumen de la *Enciclopedia temática de Aragón*, p. 173.

son comunes en España desde el siglo XV los chistes que aluden a la hoguera a la que se destinan herejes y sobre todo judaizantes. Todo el vocabulario del fuego –*quemado, asado, tostado, humo, ahumado, etc.*– está contaminado –en el registro jocoso se suele usar para lo que pertenece al ámbito de la infamia– por su asociación con las formas más abominables de la persecución inquisitorial.¹⁰⁹⁸

Del tortosino, nacido en 1625, se ha reseñado ya la estrecha relación que mantuvo con las academias aragonesas (*vid. supra*). Parece que su estilo era del gusto de Navarro, puesto que lo agasaja con la imagen lapidaria de la pluma y el “penacho”, símbolo de la elevación por la escritura, a la que nos venimos refiriendo. Como se indicará al final del vejamen, cuando le toque el turno de ser vejado al propio José Navarro, Francisco de la Torre fue autor de ponerle “como un negro”. Para resarcirse, aunque con una de cal y otra de arena, en esta ocasión se le achaca una baja estatura que, no obstante, parece compensar con su elevado nivel intelectual, cristalizado en su *Baraja nueva de versos*, que vio la luz en el mismo año de 1654.¹⁰⁹⁹

También recibe su crítica Silvestre Cabrera, que, como José Navarro, fue citado por Juan de Moncayo, ya que se le tiene por miembro de las mismas academias que nuestro autor. Consta, asimismo, un romance de su autoría en los *Triunfos festivos* de Isidro de Angulo y Velasco, autor que también solicitó la pluma de nuestro poeta. Tan buena fama decía haberse granjeado, que, por lo visto, como reza el refrán, también se había “echado a dormir”, cual fiscal o presidente de academia.

¹⁰⁹⁸ Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, *op. cit.*, p. 91; Alberto Díez y Foncalda, “Al autor”, *op. cit.*, prels.

¹⁰⁹⁹ Perfiló su biografía Manuel Alvar, *Edición y estudio del Entretenimiento de las musas de Francisco de la Torre y Sevil*, *op. cit.*, pp. 3 ss.

Lo cierto es que se le achaca una parada en el ejercicio poético, que Navarro le anima a retomar por medio de sendas redondillas, no sin cierta ironía, a la vez que halaga sus lecturas de otros autores. En cuanto a su biografía, según el vejamen de Jorge Laborda, cambió la correa de san Agustín por el cordón de san Francisco.¹¹⁰⁰

Riñendo con un zapatero se presenta a Gaspar Agustín Reus y Coscón, varón de Lurcenich, Maleján, Boquiñe y Ribas, “útil de la corte de la gobernación de la ciudad y reino de Valencia”, cuyo linaje había servido a los reyes por más de trescientos años, según argumenta en su solicitud de servicio de regente de la Real Gobernación de Aragón, “vacante por muerte de Don Francisco Luis de Gurrea y Castro”, que se conserva en la Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza. Incluido en el *Aganipe de los cisnes aragoneses*, es autor de sonetos laudatorios para los preliminares de las *Poesías varias* de Alberto Díez y Foncalda (“Tan dulce escribes, burlas tan jocoso, / gloria del Ebro, timbre del Parnaso”), y figura también en las *Rimas* de Juan de Moncayo.¹¹⁰¹

De más edad es Juan Jaime Esporrín, cuyo cabello cano, siguiendo un tópico muy extendido, se asocia, por ello, con la plata, además de aludir a su versatilidad dentro de la academia. La distinguida posición de este jacetano, que fuera secretario de la Inquisición, supuso probablemente una de las razones por las que tuvo importantes

¹¹⁰⁰ Jorge Laborda, ms. cit., f. 17v; véanse las anotaciones de Aurora Egido a su edición citada de las *Rimas* de Juan de Moncayo, p. 24.

¹¹⁰¹ Gaspar Agustín y Reus, *Don Gaspar Agustín Reus, y Coscon, cuyas son las varonías de Lurcenich, Malejan, Boquiñe, y Ribas, y el útil de la Corte de la Gobernación de la ciudad [...], s. l., s. n, s. a.* (digitalizado en la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, <<http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?control=BDZ20100007303>>, [Consulta el 16/1/2012]); Juan de Moncayo, ed. cit., p. 26; Alberto Díez y Foncalda, “Al autor”, *op. cit.*, prels.

amistades, según recuerda José Navarro. Aparece, igualmente, en el *Aganipe de los cisnes aragoneses* o en las *Rimas* de Juan de Moncayo, donde se le identifica como “hijo del robusto Pirineo”. Concurrió en el asunto tercero del *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a D. Pedro Apaolaza en 1642*, con versos de tono pastoril.¹¹⁰²

Todo lo contrario se dice del joven licenciado Juan Francisco de Ágreda, estudiante de leyes que también figura en la introducción que hizo Juan de Moncayo como presidente de la academia del conde de Lemos. Además, en las *Rimas* de este último figura asimismo un soneto del autor, pese a que parece que oculta su faceta poética a los ojos de la importante familia a la que pertenece, lo cual es motivo de mofa por parte de José Navarro. Queda en entredicha también la autoría de los poemas que salían de su pluma, adjudicados a otros: “porque no le hallen divertido en hacer coplitas, las escribe a hurto. Es tan desconfiado en el conocimiento de sus versos, que no los mira como cosas propias”.¹¹⁰³

Una vez más, el poeta es el último en sancionar su propio cuerpo, siguiendo los tópicos que reaparecen a lo largo de las *Poesías varias*, pero también en la obra de otros autores, según se estudia en las páginas que hemos dedicado al autorretrato burlesco. De hecho, se insiste en que ha “salido tan llagado de las manos de los otros fiscales, que no halle de dónde asirte sin ensangrentarme si te satirizo”. Queda sobreentendida la crítica frecuente de su delgadez y, al mismo tiempo, del color de su

¹¹⁰² Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. cit., p. 118; véanse sus versos y la introducción de Aurora Egido para el *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a D. Pedro Apaolaza en 1642*, ed. cit., pp. XIII, 80, 200. Aporta algún dato biográfico Jesús Maiso González, “La peste de Jaca de 1653 a 1654”, en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Estudios Pirenaicos: Seo de Urgel, 1974. Tomo VI, Comunicaciones de la IV Sección: Historia, arte, derecho*, Jaca, Instituto de Estudios Pirenaicos, 1983, p. 270.

¹¹⁰³ Juan de Moncayo, *op. cit.*, pp. 29 y 121.

rostro. Las menciones al mismo, algunas de las cuales hemos localizado (véase el capítulo dedicado a la fortuna crítica), lo han torturado hasta dar en una imagen como la que plasma en esta seguidilla, compuesta por medio de la fraseología: “mucha cuerda te han dado / por ser moreno, / y eso es echar la soga / tras el caldero”. Es el colmo, pues, aunque ley del género del vejamen, unirse a las críticas de sus congéneres; eso es lo que explica por medio de la citada expresión, que, por cierto, aparece también en el *Quijote* (II, 9).¹¹⁰⁴

No puede haber, por ello, conclusión más expresiva para el vejamen que la ruptura del espejo, acompañada de su rabia. Tras señalar, resolviendo en un guiño metaliterario la identificación del poeta con el personaje auxiliar, apunta: “en todo el rato que me habló no vi en él sino su retrato y el mío”. Aunados, pues, como una imagen, José Navarro brinda al “maldiciente peregrino” un romance, en el que finge dar rienda suelta, por fin, a su pluma. Simpatizando con el auditorio de los poetas vejados, lo expulsa de su parnaso, “rodando de un monte”.

¹¹⁰⁴ Cejador, s. v. *soga*.

6.2. “Oración que hizo siendo presidente en la academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII)

Dentro del ámbito de la literatura de academias, diferente de los vejámenes es el caso de la oración, que se erigió en toda una práctica corriente en los cenáculos del XVII. Se trasluce el origen del nombre que se otorga a este género, tan relacionado con las introducciones de academia, que remite a los rezos a la divinidad, pagana en este caso. Es algo que puede percibirse en las redondillas que él mismo dedica al marqués de Cañizares y al doctor Ginovés en el segundo de sus vejámenes: “larga será su oración, / que, sin valerse de arte, / el marqués, en cualquier parte, / tiene mucha introducción”; “en la introducción que noto, / poca admiración me da / el ver orar a quien ha / tanto tiempo que es devoto” (LI).

Frente a las alabanzas ofrecidas en la “Carta del dios Apolo” (XXI b), que pone fin al “Vejamen que hizo siendo presidente de la academia del excelentísimo señor conde de Lemos”, aún salpicada de ciertas bromas comparables a las del texto en prosa al que acompaña, la “Oración que hizo siendo presidente de la academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII), por el contrario, es de tono serio. No podía ser de otro modo, puesto que, pese al título, el poema elogia en repetidas ocasiones “al conde excelentísimo de Andrada” (v. 138), “príncipe ilustre”, “generoso joven” (v. 179), inspirado por Apolo y Orfeo (vv. 139-146), como el resto de los poetas de la academia. Este argumento refrenda lo señalado con respecto a la

relación de las dos supuestas academias, celebradas bajo el mismo techo, al auspicio de padre e hijo, conde de Lemos y de Andrade.

Se trata de un poema en forma de silva, escrito siguiendo las reglas del estilo sublime, tamizando así las chanzas propinadas en el vejamen, al que solía preceder tras la introducción. Animaba a los poetas congregados, razón por la cual su uso se hace extensible a la celebración de certámenes: precede a los poemas leídos en la academia antes del vejamen, al igual que en las justas antecede a la lectura de los concursantes. Pero ese impulso y alabanza de los presentes viene ensartado, nuevamente, en un marco narrativo en el que al poeta se le aparece un misterioso personaje, un “raro portento”, esta vez del reino de las plantas. Posteriormente, cuando calla el laurel del triunfo y retorna a su estado vegetativo, es él mismo el que glosa las ideas presentadas.¹¹⁰⁵

José Navarro arenga a sus compañeros de academia, instigándolos al ejercicio poético desde la seriedad y el esfuerzo, en oposición al ocio, que debe desecharse como justificación de sus acciones (v. 191). “Por el monte o por la huerta”, como con ciertas dosis de humor puede leerse en los últimos versos de la “Carta del dios Apolo a la academia” (XXI b), el ascenso al Parnaso representa la línea del trabajo desde una perspectiva aristotélica. Entre otras “interpretaciones alegórico-míticas”, de esta que no es otra que la idea de *La literatura como profesión*, la tratadística del Siglo de Oro remite asimismo a los trabajos de Hércules, no sólo símbolo de fuerza, sino también, para neoplatónicos como León Hebreo, encarnación de la elocuencia. Encontramos notables casos aragoneses como el de Gracián y *El Discreto*, que Lastanosa (o el propio jesuita, que, según la crítica, pudo escribir el prólogo) equipara con el cuarto de

¹¹⁰⁵ Alain Bègue, *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII*, op. cit., pp. 26 ss.

los trabajos de Alcides. Del mismo modo, José Navarro pone a estos nuevos “ilustres héroes” (v. 175) a efectuar sus “nobles tareas” (v. 195).¹¹⁰⁶

El debate sobre el *otium* como antítesis de la erudición está en la palestra y es todo un asunto candente en la época. Aparte de interesantes contrapuntos como los nombres que recibieran la academia napolitana de los Ociosos, o la aragonesa Pítima contra la Ociosidad, Latassa dejó constancia en sus notas de un manuscrito que hubo en poder del canónigo Turmo, escrito, al parecer, en 1656:

en cuyo folio 112, tratando de que los que estudian no han de tener otro divertimento que el de los libros, dándose sólo permiso para que en un cansancio conocido de los estudios graves, sin pasar a la ociosidad, se varíe de estudios, y que no canses la cabeza como, dice, lo da a entender el señor Bartolomé Leonardo de Argensola [...].

Y es que para argumentar tamaño consejo se da noticia de una sátira escrita en Salamanca por uno de los soles de poesía, que lleva por título “El Incógnito”, y que empezaba: “Hallo en las naturales disciplinas”.¹¹⁰⁷

No olvidemos que, en palabras de Manuel Alvar, todos estos escritores

¹¹⁰⁶ *El Discreto*, ed. cit., pp. 155-157. Cfr. Christoph Strosetzki, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 9-18. También su artículo “Ocio, trabajo y Juego. Aspectos de su valoración en algunos tratados del Siglo de Oro”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 2, pp. 1547-1553.

¹¹⁰⁷ Latassa, *Memorias Literarias de Aragón*, vol. II, p. 243 (Mss. 77 de la Biblioteca Pública Provincial de Huesca). Adolphe Coster realizó una aproximación a “Una academia literaria aragonesa: *La Pítima* contra la ociosidad (1608)”, *Linajes de Aragón*, 3, 20 (1912), pp. 357-363.

“admiran mucho a Góngora, pero el respeto a los Argensola está más allá de cualquier moda literaria”.¹¹⁰⁸

Por su parte, José Navarro se deja arrebatar por la inspiración natural, entregado a la contemplación del campo. El poeta recita sus versos inspirado por un girasol y por el sol mismo, imagen de Apolo, cuando, por arte de magia, le habla la mismísima Dafne desde el tronco de un árbol. Se sirve así del tópico de los versos dictados, tan frecuente en textos académicos como este, o como las introducciones. En una de las que hizo Alberto Díez y Foncalda siendo presidente de la misma academia, a las que ya nos hemos referido, le habla su musa, “en forma de pluma gruesísima”. El habla de tan especial personaje se compone en “dulcísima armonía”, que toma la forma de seis octavas en alabanza de la academia reunida en torno al conde de Andrade (vv. 115-163), estrofa idónea para tal intención, escogida también por Juan de Moncayo para su poema “En alabanza de la academia y de los que la ilustraban en casa del excelentísimo señor conde de Lemos, siendo presidente el autor”.¹¹⁰⁹

La madeja descriptiva del paisaje, percibido desde una perspectiva dinámica, en la que se adivina el transcurso del amanecer, deja paso a sucesivos conceptos de bagaje petrarquista. Se suceden la “mariposa en luces desatada” (v. 5), la “llama de cristal” (v. 9), el “coral ardiente” (v. 19), “estrellas de carmín, astros de nieve” (v. 32). Interesante será la plasmación del mundo vegetal, que adquiere especial protagonismo en el poema, en el que, entre “jazmines de marfil y rosas de oro” (v. 46), el poeta se halla contemplando “un bello girasol enamorado” (v. 48) cuando, echando mano de la personificación, “un

¹¹⁰⁸ Manuel Alvar, *Aragón: Literatura y ser histórico*, op. cit., p. 129.

¹¹⁰⁹ Alberto Díez y Foncalda, *Poesías varias*, op. cit., p. 67; Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. cit., p. 177-181.

laurel, que vecino lo miraba” (v. 50), cobra vida. Con la excusa de su observación, el poeta les dedica unas palabras que toman la forma estrófica del romance, plagado de idénticas referencias a las de su poesía amorosa. Ese mismo repertorio de vocablos se mantiene hasta el final del poema, contagiando a José Navarro de la inspiración de los poetas a los que sus congéneres imitan, pero, también, como él mismo indica, del influjo de la naturaleza y del Parnaso.¹¹¹⁰

Todas estas imágenes se agolpan para dar color a una pintura del paisaje émula de aquella que Carducho elogiara en Góngora: “porque en su *Polifemo* y *Soledades* parece que vence lo que pinta y que no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma”. La sintaxis se retuerce con menor acierto que en la obra de don Luis, aunque, a través de su *imitatio*, se está recogiendo la herencia homérica, en palabras de Mercedes Blanco, “de los dispositivos y técnicas de esta *enargeia*” verbal en la que se suman “la visión panorámica desde un observatorio elevado”, el “vocabulario de lo brillante y lo precioso” y la “descripción analítica, rica en pormenores”.¹¹¹¹

José Navarro se torna explícito en versos como estos, que bien recuerdan al “Retrato a Julia” (I), o a otros poemas de su obra publicada de manera dispersa, como el manuscrito “Otra pintura del señor Joseph Navarro”, y su soneto en la *Palestra numerosa austriaca* (“Atrevido pincel [...]”): “cuando en sus ondas su beldad retrata / a pincel de cristal, matiz de plata” (vv. 121-122). Más allá del tópico horaciano del *ut*

¹¹¹⁰ María Pilar Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio, op. cit.*, pp. 313-317, 426-428, 591-594, 604-611. Sobre las citadas imágenes petrarquistas y las perífrasis mitológicas, véanse los capítulos de la poesía amorosa y la mitología en nuestro análisis temático de las *Poesías varias*.

¹¹¹¹ Mercedes Blanco, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012, pp. 261-264.

pictura poesis, muchas academias españolas manifestaron en su producción poética la equiparación de la literatura con la pintura, apoyando la diferenciación de esta última con respecto a otras labores artesanas, de las que oficialmente no se separaría hasta bien avanzado el siglo XVII. Ese apoyo se convirtió, incluso, como señalara Vicente Lleó Cañal a propósito del grupo sevillano de Juan de Mal Lara, en un “clima de cooperación intelectual entre los miembros de la academia”.¹¹¹²

No ha de indagar excesivamente el poeta para hallar equivalentes históricos, casi míticos, del escenario en el que se encuentran: Zaragoza se convierte en la “Ciudad Augusta”, el Ebro es renombrado como “Ibero sagrado”, mientras que el escenario de la academia, la casa del conde de Lemos, se convierte en “ingenioso Liceo”. Han de salir a la “palestra de Apolo” los “cándidos cisnes” (vv. 123 y 190), tal y como se denomina a los poetas, también en poemas diferentes como la “Carta del dios Apolo a la academia” (XXI b, v. 2). Se trata de otro tópico de la representación de los literatos, identificados con esta ave, tan cargada de connotaciones petrarquistas del amante moribundo que, a pesar de ello, canta, retratado en los versos de Cetina, Diego Hurtado de Mendoza o Lupercio Leonardo de Argensola. También los bestiarios medievales alimentaron su iconografía, dando lugar a cómicos paralelismos de hiriente naturaleza como aquel de Gracián que, en *El Discreto*, apuntara “que si los sabios mueren como cisnes, éstos, como grajos, gracejando mal y porfiando”.¹¹¹³

¹¹¹² Vicente Lleó Cañal, “Minerva bética. Sobre literatura y pintura”, en *La “Idea” de la poesía sevillana en el Siglo de Oro. X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 23-25 de noviembre de 2010)*, Begoña López Bueno (dir.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp, p. 74.

¹¹¹³ Baltasar Gracián, *El Discreto*, ed. cit., p. 234; María Pilar Manero, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, op. cit., pp. 321-329.

Característica herencia del humanista perfecto, esculpido por el pensamiento renacentista, es aquella que insta a los hombres respetables a estar duchos en el ejercicio de las armas, al igual que en el de las letras. Así, pluma y espada, siguen confundándose en versos como los de José Navarro, que elogian no sólo a sus compañeros de academia, sino también, como se ha indicado, al noble que la sostiene. Pedro Mexía, por ejemplo, indicaba en su *Silva de varia lección* que “sin letras y lección muy pocos o ningunos acertaron a bien gobernar; esto no solamente en las cosas de paz y ciudad, pero en las de guerra y ejercicios militares”. Con el mismo trasunto se siguen componiendo versos como estos de José Navarro, que condensa en una octava diversas tradiciones, convergentes en la enseñanza del “lauro venerado” (v. 155):

Yo, pues, que en el imperio de la tierra
y en el reino inconstante de la espuma,
si la espada en los riesgos de la guerra,
si en los aciertos de la paz, la pluma,
una, valor, ingenio la otra encierra,
con que de eterna cada cual presume
porque sea su nombre más glorioso,
las ciño con mi ramo desdeñoso. (Vv. 147-154)¹¹¹⁴

Se trata, sin duda alguna, de un ensayo para las octavas que dedicará a su señor, Juan Bautista Ludovisi, en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*. Recurriendo, una vez más, a la idea del rapto poético, José Navarro, “joven feliz, arrebatado / a aqueste sitio, más que conducido”, inserta su poema en un nuevo viaje simbólico al territorio de

¹¹¹⁴ Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, Isaías Lerner (ed.), Madrid, Castalia, 2003, p. 588

la fantasía, todo ello en aras de la poesía encomiástica. Sus “prodigiosos acentos” (v. 165), regalados por las ninfas, por Apolo, y por una criatura extraordinaria, forman parte de un acertado coro. Compone en arte mayor con el pretexto de los versos prestados, para, finalmente, al poner fin a la oración, volver a su romance acostumbrado, sin abandonar, por ello, el lenguaje conceptuoso y el léxico grave (v. 123) que distinguen al poema.

Conclusiones

En el prolífico panorama de la poesía aragonesa del Barroco, José Navarro es un escritor cuya labor no sólo se ve apoyada por la estrecha relación que mantuvo con el ducado de Híjar, los condes de Lemos y de Andrade, o, poco después de la publicación de su libro, con la familia Ludovisi. También su faceta lírica es eminentemente impulsada por la celebración de certámenes y academias que menudean en el escenario aragonés del seiscientos. De los primeros da cuenta su obra dispersa, publicada casi totalmente en volúmenes distintos a las *Poesías varias*. Sin embargo, estas aportan interesantes datos sobre las segundas, puesto que varios son los poemas en los que se hace mención al dictado de una academia, con el asunto concreto que fuera motivo de encargo. Además de la noticia explícita que acompaña a alguno de los títulos, las tres composiciones que acabamos de estudiar son especialmente significativas a este respecto.

El “Vejamen que hizo siendo presidente de la academia del excelentísimo señor conde de Lemos” (XXI), con la culminante “Carta del dios Apolo” (XXI b), así como su “Otro vejamen” (LI) y la “Oración que hizo siendo presidente de la academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII), son un testimonio magnífico de la actividad académica zaragozana del momento. Lo verifica un repaso de diferentes aportaciones de la crítica, que ha acudido de forma recurrente a la obra de José Navarro con el pretexto de que sus vejámenes albergaban información privilegiada, aunque no siempre se citaran de primera mano. Su análisis revela que no sólo albergan el valor testimonial de un grupo de poetas reunido en torno a la casa del conde de

Lemos, sino que, al mismo tiempo, reúnen los rasgos propios de unos géneros nacidos en tan características reuniones, que trascienden, sin embargo, el ámbito de lo privado. No sólo se alimentan de la literatura “mayor”, acudiendo a tan controvertido adjetivo, clarificador en este caso, sino que dejan en ella su estampa, nutriendo un flujo mutuo muy interesante que conviene seguir rastreando.

En cuanto al valor testimonial, no cabe duda de que la lectura contrastiva de estos vejámenes, pero también de la oración, junto con la de otros textos que han sido editados o más conocidos recientemente, arroja nueva luz sobre la historia de las academias. Los distintos autores que se han pronunciado sobre el funcionamiento de los cenáculos del conde de Lemos y de su hijo, el conde de Andrade, no siempre tuvieron en cuenta simultáneamente todas las evidencias que hemos traído a estas páginas. El estado de la cuestión, nuevamente verificado con el contenido de los textos de José Navarro, refrendaba la necesidad de revisar la drástica división que puntualmente ha querido hacerse, mientras que parece más acertado referir las academias celebradas en casa del conde de Lemos. En ellas, el de Andrade estaba, incluso, más presente que el progenitor, que no figura en ninguno de los dos vejámenes del poeta que estudiamos. El hecho de que su nómina sea notablemente parecida, y que las figuras en torno a las cuales se agrupaban sus miembros fueran padre e hijo, acentúa las correspondencias que ya de por sí existen en el universo poético del XVII.

Se ha tratado de considerar numerosos vínculos entre los poetas que asistieron a las academias celebradas en la casa de Lemos, de lo cual dan muestra las alusiones que en otros vejámenes e introducciones se brindan. Para configurar dicho mapa de afinidades, también aportan

información los poemas laudatorios que preceden sus poemarios, algunos de los cuales están aún a la espera de ediciones modernas, como es el caso de las *Poesías varias* de Alberto Díez y Foncalda, al que con insistencia nos hemos referido. En el letargo se encontraban algunos guiños de los vejámenes de José Navarro, los frutos de cuya pluma habían sido en cierta manera tergiversados por hipótesis como la referida a su polémica con Uztarroz, que, creemos, puede ya matizarse definitivamente. Su alusión a la críticas vertidas sobre la persona del cronista como un acontecimiento ya pasado parece demostrar las tesis presentadas por José Ignacio Díez, como se ha señalado, con motivo de la edición de nuevos vejámenes, que se adscribían, supuestamente, al entorno del aragonés.

En cuanto a su propia valía, a sus características más propiamente formales y de composición, de los tres opúsculos se desprende una riquísima variedad de fuentes, discernibles bajo el estilo sincrético que los define. Parece evidente el tono burlesco consustancial a la forma del vejamen, que lo es, además, como venimos insistiendo, a toda la producción de José Navarro. La crítica burlesca no termina nunca de sobrepasar la alabanza, a nuestro juicio, especialmente en el primero de los vejámenes; pero prácticamente lo mismo puede decirse a propósito del segundo, más aún cuanto mayor es el estatus del vejado.

Por medio de la negación del poeta al recurso del sueño se está parodiando una antiquísima realización de los géneros satíricos, cuya chanza no desaprovecha José Navarro. Parece haber aprendido no tanto de los referentes clásicos, cuanto de los más cercanos precedentes en el arte del vejamen. Hace uso del motivo de la procesión risible, en el que se va dando paso a todos y cada uno de los asistentes a la academia.

Estos suelen ser zaheridos con idénticas críticas, adjetivos y defectos en los distintos vestigios que nos han legado los otros miembros del grupo, y ninguno se escapaba al escarnio de sus congéneres.

La fatídica tarea de escribir un vejamen es objeto de lamento por buena parte de los fiscales cuya obra se ha revisado. Para librarse de ella, dicen recibir la ayuda de una serie de personajes característicos que, como en el caso de José Navarro, aparecen de manera sorpresiva. Arquetipos como el del estudiante, el diablo o el peregrino, asiduos de estos géneros, se dan cita en los vejámenes de nuestro autor, que no duda en enfrentarse con cada uno de ellos encarnado en su propia persona. Aunque termine, según suele ser habitual, convirtiéndose a sí mismo en objeto de befa, emulando, por cierto, según venimos reiterando, los insultos que le brindaban los poetas cercanos.

La oralidad es una de las marcas constantes en ambos textos, no sólo patente por medio de la inclusión de diálogos o de marcas de escrituras, sino, también, con el recuerdo de los recursos asociados tradicionalmente con la literatura folclórica. El juego con la fraseología y el encadenamiento de equívocos, de los que se han indicado innumerables ejemplos, son una marca indispensable de la obra de José Navarro, a la que no escapa su prosa, fiel reflejo del humor que condensa en todas las *Poesías varias*.

Ese estilo jocoso, característico de buena parte de la actividad académica de su entorno, se mantiene presente, asimismo, en la “Carta del dios Apolo” que cierra el primero de los vejámenes. El autor fingido encomia a los presentes no sin cierto humor, que nos sirve para oponer este poema de corte epistolar a la “Oración” que posteriormente aparece también en las *Poesías varias*. Las nuevas desde el Parnaso, con mensaje

de Apolo, son un motivo recurrente en otros poemas, y, asimismo, en el segundo vejamen. En ese caso es un peregrino el que, bajo amenaza de ser juzgado por la Inquisición, insiste en la veracidad de su testimonio, de la Fama y las musas.

Los trabajos y los días de los académicos, cuya dedicación suele ser motivo de risa, encontraban un remanso de ocio en la escritura de versos, en cuyo deleite no debían perderse. Ese tópico, tan presente en el pensamiento de sus contemporáneos, es argumento de la “Oración que hizo siendo presidente en la academia que se le celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” (LII). En el tradicional tono apologético que adereza este tipo de composiciones, de nuevo llegan noticias del Parnaso a tierras zaragozanas. Los bates reunidos en el escenario zaragozano, envuelto en un halo mítico gracias a la nomenclatura empleada por José Navarro, han sido tocados por la mano de las musas. Se prevé su triunfo gracias a la pluma, de manera que el poeta, por medio de un lenguaje encomiástico sembrado de recursos asociados con el estilo culto, no duda en ofrecer su servicio a las divinidades paganas. Lo mismo hacen todos con respecto al joven conde de Andrade, noble venerado por todos ellos, que da grandeza a su producción, además de proporcionarles, evidentemente, un lugar para el discurso.

Presagiado, pues, su rescate del olvido, la grandeza de sus acciones se equipara con columnas, construcciones y elementos de la naturaleza, pintados con la paleta del léxico petrarquista. Si Jorge Laborda aventuraba los epitafios de los poetas que asistieron a la academia en la que también participó José Navarro, este no quiso construir “fingida ruina”, como el primero, sino ofrecer su pluma al

servicio de tan noble causa, encarnada en todos ellos. Su trato frecuente favorece que la invectiva sea y la sátira personal sean prolíficas, pero, las más de las veces, tomadas en su justo término.¹¹¹⁵

La lectura en conjunto de estos dos vejámenes, y de la oración que escribió el poeta que estudiamos para la academia del conde de Lemos, aunque fuera, en este caso, encabezada por el conde de Andrade, arrojan nuevos datos sobre el universo poético del que participa José Navarro. Su pequeña aportación a la construcción de un nuevo Parnaso debe entenderse en el seno de la obra de todos estos poetas, buena parte de los cuales fueron personalidades relevantes de su tiempo. Sus páginas fueron sometidas al juicio crítico entre iguales, y la consiguiente crítica, o la alabanza consecuente, dicen mucho de la literatura de un tiempo en el que todo podía trasladarse al arrimo de las musas, de las ninfas, del trote musicado de Pegaso, o del ritmo aprendido de los ecos que salieron en la antigüedad grecolatina de la cítara de Apolo.

¹¹¹⁵ Jorge Laborda, ms. cit., fol. 19.

7. Teatro breve

En su prólogo a las *Poesías varias*, Jorge Laborda se lamenta de la escasa resonancia que ha tenido la producción teatral de José Navarro, y se deshace en elogios hacia ella mientras subraya la reserva del autor: “La repugnancia de su modestia ha retardado lo que sus aficionados, molestándole con porfías, han vencido, aunque nunca han podido conseguir que diera a las tablas algunas comedias que ha escrito con particular acierto, para ser universal en todo [...]”. A la elocuencia de su prosa y a su celeridad para repentizar versos, su buen amigo añade el manejo de la pluma en todas las variedades literarias posibles, también en lo que respecta a aquellas a las que no puede tener acceso el lector, ensalzando la ponderación por medio del misterio, tal y como promulgaba Gracián.¹¹¹⁶

Desgraciadamente, pocos son los vestigios con los que contamos para justificar el papel de este escritor y su quehacer individual dentro del “auge del teatro en Zaragoza durante este siglo XVII, movido por la actividad y el apasionamiento de núcleos de ciudadanos con inquietudes literarias y plásticas”, del que dio buena cuenta Vicente González Hernández. Este seguía las bases previamente sentadas por Ángel San Vicente, quien sacó a la luz documentación inédita, gracias a la cual se verifica el renacimiento del teatro en Aragón que tuvo lugar en el último cuarto del siglo XVI, así como la inserción de Zaragoza en el panorama escénico nacional. El paso de los años incrementó los contactos teatrales de la capital del Ebro con otros territorios allende el Mediterráneo, como

¹¹¹⁶ Además de las innumerables reflexiones sobre la variedad, a las que ya nos hemos referido por extenso, véase el “Discurso VI” de la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, en *Obras completas*, ed. cit., pp. 354-364.

apuntó Aurora Egido, gracias a sus estrechas relaciones con Italia, en las que terminaría implicado nuestro poeta y sobre las que volveremos. La plenitud artística zaragozana del seiscientos aporta, pues, algún que otro nombre a la historia de la escena española, o, cuando menos, la impulsa por medio de otros mecanismos como la imprenta y la abundancia de representaciones. En consecuencia, los trabajos señalados desdican hasta cierto punto al historiador Andrés Giménez Soler, que lamentaba, frente a una exitosa cosecha de dramaturgos en el siglo XVIII, un vacío en la Zaragoza de la centuria precedente.¹¹¹⁷

Las incursiones en los géneros dramáticos por parte de José Navarro son, en esencia, una prolongación del resto de su poesía, como muestran dos de las composiciones incluidas en el libro que estudiamos: una “Jácara” (LXVI), de la que ya se apuntaron algunas nociones en el capítulo dedicado a la poesía burlesca, y la “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXVII). Puesto que ni el argumento, o acción, ni la forma parecían suficientes para conferir ese carácter dramático a los poemas mencionados, parecía oportuno apelar a la naturaleza que se les otorga en la edición que estudiamos si se atiende a su propio título, aunque estos marbetes tampoco carezcan de problemática, que trataremos someramente. No podían caer en saco roto, además, los elogios de su amigo, el también escritor Jorge Laborda. Y,

¹¹¹⁷ Andrés Giménez Soler, “El teatro en Zaragoza antes del siglo XIX”, *Universidad*, 9 (1927), p. 586. Son de obligada consulta los trabajos de Ángel San Vicente, “El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega”, en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1972, pp. 267-359 y “Algunos documentos más para la historia del teatro en Zaragoza”, *Criticón*, 34 (1986), pp. 27-50. La cita de Vicente González procede de *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, *op. cit.*, p. 27. De Aurora Egido, remitimos a su ya mencionado *Bosquejo de una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, pp. 21-34. José Ángel Sánchez amplió información sobre “Textos y contextos: teatro en Aragón” en su tesina de licenciatura, *Estudio y edición de una comedia de Juan Cabeza: La reina más desdichada* [Microfichas], Zaragoza, Prensas Universitarias, 1995, tomo 1, pp. 14-66.

finalmente, apoyaba este análisis desde una perspectiva teatral la variedad de los textos presentados en el libro, incluyendo los vejámenes en prosa, además de la inclusión corriente de composiciones dramáticas en los volúmenes de varias rimas o poesías publicados por aquel entonces.¹¹¹⁸

Tratamiento excepcional merece un tercer texto dentro de la producción de José Navarro, que se analizará más adelante: la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, una edición exenta, que vio la luz en Cerdeña en 1666. Podría decirse que, por su forma, es la que presenta características propiamente teatrales, puesto que intervienen varios personajes, como veremos, y posee una considerable longitud, frente a los otros dos poemas mencionados. En cualquier caso, todas ellas podían considerarse plausiblemente bajo un amplio marbete en el que, a lo largo de la Historia de la literatura, han tenido cabida tipos de obras con un hibridismo muy acusado.¹¹¹⁹

Pero, en lo que respecta al volumen de *Poesías varias* que ahora estudiamos, probablemente estemos dejando fuera otros poemas que quizá desempeñaron un papel semejante, tales como las quintillas tituladas “Discurre estando enfermo en la procesión del Corpus” (XV) y las seguidillas en las que “Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII). En cualquier caso, lo cierto es que tanto la “Jácara” (LXVI), como la “Loa de una comedia que se

¹¹¹⁸ Baste con ser citado el *Ramillete poético* de José Tafalla y Negrete, al que venimos remitiendo a lo largo de este estudio (así como al estudio en torno al mismo que otorgó el grado de doctora a M.^a Rosario Juste, también citado previamente).

¹¹¹⁹ Una de las versiones de la *Loa* está contenida en un volumen de encuadernación moderna bajo la signatura CAGE034250 (Ref. MISCELL. 2617 852,5 CXXV CAGLIARI). Agradezco a las responsables de la biblioteca Stefania Pasella y Maria Rita Longhitano su amabilidad y disposición para la consulta de los fondos, así como a Amparo París por las indicaciones a propósito de los mismos. Otro de ellos, como de nuevo referiremos, pudimos consultarlo en la Hispanic Society de Nueva York.

representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXVII), junto con la publicada en Cerdeña, que merece atención aparte, podrían identificarse dentro de un mismo género. Así lo define, por ejemplo, Celsa Carmen García Valdés:

Al comienzo de la función, entre acto y acto de la obra dramática y al final de ella se representaban unas piezas breves de carácter alegre y desenfadado que, con distintos nombres (loas, entremeses, sainetes, bailes, jácaras, mojigangas...) y unas características diferenciales a veces difíciles de precisar, constituyen, en conjunto, el llamado teatro breve o menor.¹¹²⁰

Pese a que los adjetivos parezcan desmerecerlo, lo cierto es que la consideración como “teatro menor” es muy común, a juzgar por las antologías que toman dicho sintagma como título, casi tan abundante como “teatro breve”.¹¹²¹ “Menor” o “inferior” eran dos calificativos que ya en los ochenta otorgaban indistintamente a los también llamados “géneros bajos” autores como Javier Huerta Calvo, quien, años más tarde, sin embargo, afinaba sus reflexiones al respecto. Al parecer, dentro de esta compleja taxonomía resultaría más precisa la designación de *breve*, “que así, y no menor, debería llamarse en justicia”. Para justificar aquellas denominaciones, él mismo se respaldó en teóricos como Boris Tomchevsky, el cual subrayó que la historia de la literatura acostumbra el

¹¹²⁰ “Introducción”, *Ramillete de sainetes*, Celsa Carmen García Valdés (ed.), Madrid, Fundamentos, 2012, p. 9.

¹¹²¹ Basta con echar un vistazo a los títulos de la bibliografía citada en este capítulo, para la que ha resultado de gran utilidad la *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (Siglos XV-XX)*, de Agustín de la Granja y María Luisa Lobato, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert, 1999. Justo Fernández Oblanca, en *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, repasa las opiniones de algunos estudiosos al respecto de la consideración del género (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992, pp. 43-44).

establecimiento de una “gradación de los géneros según su altura, su importancia literaria y cultural”.¹¹²²

La historiografía del arte dramático en España no había atendido al estudio sistemático de estas obras “menores”, con la notable excepción del entremés. Pero lo cierto es que no son pocos los investigadores que se han preocupado a lo largo de las últimas décadas por el rescate de estos géneros. Opúsculos y ejemplares raros, que difícilmente podían llegar a manos del gran público, han ido encontrando cabida paulatinamente en colecciones especializadas.¹¹²³ Gracias al interés creciente y el esfuerzo que ha permitido la constitución de grupos de investigación, la celebración de simposios y congresos de carácter internacional, la publicación de antologías y volúmenes de divulgación, así como la promoción de tesis doctorales, ese mayor número de testimonios editados ha permitido verificar y hacer “patente la diversidad dentro de la similitud de estas formas”, como señaló Kurt Spang. Aunque a pequeña escala, dichas ideas bien puede aplicarse a estas páginas y a las publicaciones que nos ocupan, como trataremos de demostrar, y refrendan la necesidad de insertar esta parte de la producción de José Navarro en el panorama del teatro breve español.¹¹²⁴

¹¹²² Javier Huerta Calvo, “Los géneros menores en el teatro del siglo XVII”, en *Historia del teatro en España I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Taurus, 1984, p. 613 y *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001, p. 7; Boris Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Fernando Lázaro Carreter (pról.), Madrid, Akal, 1982, p. 212.

¹¹²³ Sobre algunos de los nombres que han capitaneado esa labor de recuperación, véase la presentación de Javier Huerta Calvo para la colección denominada, precisamente “Teatro breve español”, que apareció en su primer volumen, al que seguiremos aludiendo: el *Teatro breve* de Luis Vélez de Guevara, Héctor Urzáiz (ed.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2001, pp. 5-8.

¹¹²⁴ Kurt Spang, “Aproximación a la loa sacramental y palaciega. Notas estructurales”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Ignacio Arellano, Kurt Spang y M.^a Carmen Pinillos (eds.), Kassel, Reichenberger, 1994, p. 7.

La crítica suele insistir en la complejidad a la hora de diferenciar todas estas piezas (loas, jácaras, entremeses, mojigangas, etc.), que “propenden a parecerse demasiado y hasta confundirse”, en palabras de Francisco García Pavón. Hemos de añadir que, en este caso, además, no es fácil separar la loa y la jácara de muchos otros de los textos que conforman las *Poesías varias*, ni por su estilo, ni por su contenido, ni por su enfoque. Las fronteras no están claramente delimitadas debido no sólo a su parecido, sino también a causa de los elementos comunes con los que cuentan desde sus orígenes, puesto que

Análogo servicio que los entremeses venían a prestar las *jácaras*, los *bailes* y alguna vez las *mojigangas*; géneros ligeros que, ni entre sí ni con el entremés, tenían otra diferencia sustancial que sus nombres, pues todos ellos constaban de recitados, cantos y danzas.¹¹²⁵

Este tipo de composiciones, relegadas, por lo general, a un plano secundario, ha sido caracterizado a menudo como “un teatro pobre”, según atestigua Javier Huerta Calvo. Como él mismo señala, suelen presentarse similitudes con la picaresca, algo que puede constatarse en la “Jácara” de José Navarro, o en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*. En ese sentido, lo más habitual es que el número de personajes que intervienen sea muy reducido, a la manera del teatro de Timoneda, y que encarnen “la caracterización de la sociedad en sus capas más bajas”,

¹¹²⁵ *Teatro menor del siglo XVII: Antología*, Francisco García Pavón (ed.), Madrid, Taurus, 1964, p. 19; José Deleito y Piñuela, ...*También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988, p. 199.

especialmente en lo que se refiere a la jácara, como veremos, que dibuja uno de los estratos más desfavorecidos y marginales.¹¹²⁶

Sumamente interesante resulta el análisis en cierto modo contrastivo de dos de las composiciones de José Navarro, a las que el poeta, o los editores en cuestión, denominan *loas*. Detrás de semejante marbete, aplicado a sendos textos de naturaleza tan distinta, se esconde todo un debate terminológico que nos lleva a recordar los orígenes de un género tan prolífico como indefinido, así en lo que se refiere a su nomenclatura como a lo relacionado con sus aspectos formales. La primera de las que analizamos está escrita en verso, fue incluida en las *Poesías varias* como un poema más y carece de diálogo. En ello y en su extensión difiere radicalmente de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, que analizaremos en último lugar, razón que justifica su estudio por separado.

Pese a que se ha llegado a señalar que es en la obra de Lupercio Leonardo de Argensola donde aparece empleado por primera vez el término *loa*, Luigi Giuliani demostró recientemente, gracias a un cotejo exhaustivo de todos los testimonios de las tragedias argensolistas, que hay que matizar esa afirmación. Dicha terminología, referida al prólogo de las obras, sólo se incluye en los manuscritos de principios del siglo XVII, razón por la que el editor de las *Tragedias* refuta un trabajo de Antonucci y Arata. En cualquier caso, el llamado “pariente panhispánico” del prólogo teatral de origen italiano, la loa, alcanza una autonomía fácilmente demostrable por medio de ejemplos como el de las *Poesías varias* de José Navarro, en las que tanto la loa (LXXVII), como

¹¹²⁶ Javier Huerta Calvo, “Poética de los géneros menores”, en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 22-25 (la cita es de la p. 22).

la “Jácara” (LXVI), reciben el mismo tratamiento que el resto de los poemas. Partiendo fundamentalmente de Cotarelo, se ha subrayado la progresiva desligazón del argumento de las loas con respecto de la obra a la que preceden, lo cual, en cierto modo, favorecía su posterior vida independiente.¹¹²⁷

Estas composiciones tenían un lugar estipulado dentro del gran espectáculo del teatro barroco, conformando una estructura que no se consolida hasta pasado el primer tercio del siglo XVII, según apuntan autores como Javier Huerta. Por otra parte, ya hemos adelantado su funcionalidad análoga y el progresivo arrimo de su forma y contenido, hasta el punto de que no faltan especialistas que insisten en la inclusión en uno solo de los géneros de las demás formas: “todas ellas acaban por estar emparentadas, en mayor o menor medida, con el entremés”, apuntaba Antonio Rey Hazas. Considerando, además, el uso del neologismo *entremesar* en la época, es preciso atender someramente estos géneros en su conjunto.¹¹²⁸

Esa vinculación dentro del complejo organigrama del espectáculo teatral en el Barroco, por una parte, pero también la confluencia de sus rasgos, se suman a otro tipo de características que relacionan los tres textos que nos ocupan, que analizaremos individualmente. Su discurso

¹¹²⁷ Véanse las ediciones de Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, Luigi Giuliani (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, p. LVII (n. 99), y Fausta Antonucci y Stefano Arata, *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1995, p. 10.

¹¹²⁸ Javier Huerta Calvo, “El entremés, la escena y el *Arte nuevo*”, en *El Arte nuevo de hacer comedias y la escena. XXXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 2009*, Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcuello (eds.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 71-80. También, respecto a la amplitud del *entremés*, véase su libro *El teatro breve en la Edad de Oro*, ya citado (en especial el capítulo “El teatro breve: una familia numerosa”, pp. 49 ss.). La cita de Antonio Rey Hazas procede de la “Introducción” a su antología del *Teatro breve del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza, 2002, p. 7.

manifiesta las peculiaridades de la escritura de José Navarro y corrobora tesis como las de Rafael Martín, quien señaló que “característica del teatro breve es su polifonía expresiva; en ella reside la desmarcación lingüística respecto de otros géneros, especialmente por su insistencia en la oralidad”.¹¹²⁹

¹¹²⁹ Antonio de Zamora, *Teatro breve (Entremeses)*, Rafael Martín Martínez, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, p. 42

7.1. “Jácara” (LXVI)

Dentro de las *Poesías varias* de José Navarro, el primero de los textos que se puede considerar nacido en el seno del teatro menor y sus géneros es aquel que comienza con el verso “A Frascilla la frutera”. Pese a ello, la naturaleza del poema es más que discutible: su título, “Jácara”, es ya toda una declaración de principios que, cuando menos, nos debe llevar a reflexionar sobre el alcance de dicha denominación en el momento en el que se publica el libro. No es la única vez que José Navarro emplea dicha terminología a lo largo de las *Poesías varias*, puesto que en el romance “A nuestra señora del Pilar”, se apela a la significación musical del término. Su empleo no sólo da buena cuenta nuevamente de la dimensión musical de la escritura de nuestro poeta, sino que muestra el alcance de una denominación, aplicada, en este caso, a una pieza plenamente religiosa: “Miren cómo alza las voces / la jacarilla sonora / y, por hablar de María, / oigan cómo se entona” (XLVI, vv. 1-4).

La amalgama de sentidos que confluye en un “género” como este lleva a los autores del momento a recurrir con soltura a su denominación en contextos muy diversos, debido a su cambiante naturaleza. Al igual que parece suceder con los bailes, las jácaras no surgen directamente vinculadas a la representación teatral, sino que esta ligazón se produce paulatinamente, con un origen claro. Así lo recordó Catalina Buezo: “En un entreacto, o más frecuentemente al acabar la comedia, un actor cantaba un romance que narraba las fechorías y castigos de delincuentes,

presidarios y prostitutas, presentando un mundo degradado y antiheroico diferente por completo al de la comedia”.¹¹³⁰

Es precisamente en la segunda mitad del siglo XVII, como aseveró M.^a Cruz García de Enterría, cuando la moda de la jácara alcanza su apogeo, y se conservan muchas de sus versiones musicadas. Ello imprime cierta importancia a su inclusión dentro de las *Poesías varias*, cuyo análisis ha de sumarse a los significativos avances de los últimos años en lo que respecta a la difusión y el estudio de las jácaras. La gran mayoría de los trabajos consultados coincide en que lo más característico de estas piezas es, probablemente, el tipo de personajes y los asuntos, o la problemática que acontece, razón por la que dedicaremos a ambos aspectos cierta atención, aunque no puede reducirse todo a criterios temáticos.¹¹³¹

Para comprender cómo pudo ser la recepción de este poema concreto en su tiempo, contamos con un testimonio valiosísimo, y es que Mariana de Carvajal incluyó íntegramente este poema de José Navarro en la octava de las novelas de sus *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, “Amar sin saber a quién”. Al parecer, la jácara quedó “sometida, como las demás formas del teatro breve, a la música y a la danza, desde mediados del siglo XVII”, subyugación así expresada por autores como Antonio Rey Hazas. Y en ese aspecto, coincidiendo con un rasgo dominante que se intuye en otros textos de José Navarro, gracias a

¹¹³⁰ Catalina Buezo y Nuria Plaza Carrero, “Tipología de las formas breves”, en *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2008, p. 94.

¹¹³¹ Así se corroboró en las Simposio Internacional “Violencia y fatalismo en la literatura áurea: La jácara (22 y 23 de octubre de 2012)”, organizado en la Universidad de Burgos por los grupos PROTEO (Poder y Representaciones Festivas de la Universidad de Burgos) y CELES XVII-XVIII (Centro de Estudios de la Literatura Española de Entre Siglos). La cita de María Cruz García de Enterría procede de su libro *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973, p. 148.

Mariana de Carvajal se tiene noticia de la música de la que se acompañaría el texto en su puesta en escena, puesto que así escribe la autora:

Tomó el harpa Don Enrique, y haziendo primero (como todos) el salva, previniendo a los circunstantes de el assunto que había de referir, informó de esta suerte: “He reparado, hermosísimas señoras y nobles cavalleros, en que siendo assí que anda hoy tan valido en la corte el saynete de las jácaras, no ha habido entre los circunstantes quien haya para su assunto tomándolas por desempeño. Será por guardarse a sí mismos cada uno la decencia de la modestia y compostura natural, que parece se estraga con la desemboltura de las consonancias que haze el tono de semejantes versos. Mas para que en este sarao no falte ni el plato de esse divertimento, quiero cantar una que compuso un saçonado gusto desta corte, que fue la que sigue.¹¹³²

Testimonios como el citado garantizan que no es que este tipo de piezas breves se cerrara con un número musical, sino que la puesta en escena incluía el acompañamiento de un instrumento, y que el contexto en el que se compartía este teatro musicalizado podía ser muy selecto. Se buscan para ello modelos precedentes, y, como consecuencia, Louise K. Stein, entre otros, concluyó que “dentro de las convenciones teatrales, y según la práctica de Calderón y Juan Hidalgo, la música adquirió no solamente una función expresiva, sino también una función simbólica muy elevada”. Aún más pistas de todo ello nos ofrece lo que Mariana de Carvajal apostilla en su novela tras la jácara:

¹¹³² Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, ed. cit., p. 228; las palabras de Antonio Rey Hazas proceden de la “Introducción” a su ya citada antología del *Teatro breve del Siglo de Oro*, p. 9.

Con tan ayroso desembarço, cantó Don Enrique la xácara, que a no conocer todos los circunstantes su modestia, compostura y assentado juicio, pudieran quedar con alguna sospecha de sus prendas, porque la representación de semejantes saynetes sólo parece que la entienden personas de menos obligaciones; antes le grangeó crédito de entendido y que sabía dar a cada cosa su sentido.¹¹³³

Las jácaras adquirieron un lugar importante dentro de los círculos cortesanos, y no faltan testimonios que nos hablen de su temprana aceptación. Antes, incluso, de la publicación de las *Poesías varias*, hay noticias cercanas a nuestro autor, que revelan la acogida de estos poemas y su equiparación con otro tipo de modalidades poéticas también frecuentadas por José Navarro. Por ejemplo, a la pluma del jesuita más universal se debe el relato alegórico de la reforma de los libros, incluido al comienzo de la segunda parte de *El Criticón*. En él, tras censurar el entretenimiento que ofrecen novelas y comedias, en nombre del Juicio y la Gravedad, “condenáronlos a la reforma de los que se sueñan despiertos, y los libros mandaron se les quitasen a hombres que lo son y se relajasen a los pajes y doncellas de labor; y generalmente todo género de poesía en lengua vulgar, especialmente burlesca y amorosa, letrillas, jácaras, entremeses, follaje de primavera, se entregaron a los pisaverdes”.¹¹³⁴

Para críticos como M.^a Cruz García de Enterría la jácara supone toda una novedad entre las llamadas “literaturas marginadas” del siglo XVII, que, sin embargo, trasciende los ámbitos populares para tener su cabida en el sistema oficial de transmisión literaria. Se convirtió en un

¹¹³³ Ibídem, p. 230. Asimismo, *vid.* Louise K. Stein, “«Al seducir el oído...» Delicias y convenciones del teatro musical cortesano”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), p. 189.

¹¹³⁴ Baltasar Gracián, *El Criticón*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 1034.

género muy extendido entre todas las clases sociales, que cultivaron, entre otros, Calderón de la Barca, Quiñones de Benavente, Agustín Moreto, o el también aragonés Jerónimo de Cáncer. Este último, incluso, alcanzó cierta fama debido a sus jácara a lo divino, puesto que, como hemos visto en el episodio de la poesía religiosa, ni siquiera los santos escapaban al tratamiento burlesco.¹¹³⁵

A estos autores destacados, también ha de añadirse el caso de Francisco de Quevedo, cuyo influjo en la obra de José Navarro venimos demostrando reiteradamente. Este poema no es una excepción, puesto que comparte el universo conformado por sus predecesores, en la forma y en el contenido. El argumento es limitado, como en buena parte de las jácara del madrileño, aunque evocador, según pareciera a los ojos de lectores tan singulares como Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Este, hablando de Quevedo, señala que le parece

raro que no descubriera que las personas y los ambientes de sus jácara convenían más a la novela que los de la novela picaresca. Con rufianes y prostitutas hubiera hecho mejores novelas que con las miserias del Gran Buscón. Las jácara tienen algo de historias de tangos.¹¹³⁶

Como señalara José Deleito, “el *picarismo* tiene literatura propia, que se condensa en la novela de tal nombre y en la *jácara*”. Se basó, fundamentalmente, en las tesis de Cotarelo, quien apuntaba que “la palabra *jácara* se aplicó en un principio a designar el conjunto de jaques, rufianes o pícaros, su vida y sus costumbres, o lo que es igual, a la picaresca; en lo que tenía de más alegre, ruidoso y menos criminal”. No

¹¹³⁵ M.^a Cruz García de Enterría, *Literaturas marginadas*, Madrid, Editorial Playor, 1983, p. 40.

¹¹³⁶ Adolfo Bioy Casares, *Borges*, Daniel Martino (ed.), Barcelona, Destino, 2006, p. 1039.

obstante, pese a esa visión edulcorada, José Deleito insiste en que dicha terminología siempre conllevaba no sólo connotaciones burlescas, sino también despectivas, y añade que “el pícaro es externamente alegre, pero en el fondo de su alegría hay un poso de pesimismo y amargura”.¹¹³⁷

Aunque podamos hablar, llegado el caso, de personajes pícaros, no hay grandes dosis de alegría en esta jácara que, no obstante, sí se construye sobre las bases de la literatura humorística de José Navarro, con la presencia de recursos que caracterizan toda su obra burlesca. Para comprobarlo, analizaremos el argumento del poema, sus características formales y los rasgos de sus personajes. Finalmente, resulta interesante un repaso de la difusión de estos versos, mayor que la del resto de las *Poesías* varias, puesto que apunta hacia el gusto del público por la jácara.

7.1.1. Argumento

El poema relata las desavenencias entre Frascilla y el rufián para el que trabaja, el llamado Romillo de Pastrana, que no duda en apuñalarla, según describe con todo detalle José Navarro: “Llegose bonito a ella / y, sacando la afilada, / de oreja a oreja le yende, / de parte a parte le rasga” (vv. 21-24). Tras la discusión sugerida y la afrenta realizada, se espera al “cirujano” para que cure la tan aparatosa herida (a juzgar por la insistencia en la sangre que hace el poeta): “quedándose la cuitada / con dos fuentes en los ojos / y con un tajo en la cara” (vv. 26-28). Mientras tanto, se conoce algo más de la cotidianeidad de estos

¹¹³⁷ José Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, op. cit., pp. 111-112 y 157; Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVII*, Madrid, NBAE, 1911, vol. XVII, p. CCLXXIV.

personajes gracias a una tercera mujer, que cuenta su propia experiencia, muy similar.¹¹³⁸

El desencadenante de la historia narrada es una acción corriente en las jácaras del Siglo de Oro, según apunta la crítica: los jayanes de este tipo de obras abofetean a las trabajadoras que están bajo su poder, mientras que estas encuentran normal tal comportamiento, e incluso tratan de justificarlo frente a otras de su condición, tal y como José Deleito y Piñuela ejemplifica con el personaje de la Chamusca, dentro del elenco de *Torete el de Andalucía*, de Jerónimo de Cáncer. En este caso, aparece una tal Benita la Galiciana, que toma la palabra en ese sentido para comparar su experiencia con la de Frascilla. No obstante, las compañeras de Frascilla recriminan a Romo por “la vil hazaña” (vv. 37-38).¹¹³⁹

Es también habitual la presentación de los hechos que aquí se produce antes de dar paso a la intervención de un personaje, en la que convergen, al parecer, las dos estructuras más frecuentes en las jácaras estudiadas hasta el momento. Cuando el texto no entra de lleno en la acción representada, “se canta una jácara o se hace de esa misma situación un objeto dramático, es decir, se escenifica el mismo hecho de que se va a cantar una jácara”.¹¹⁴⁰

Claramente se percibe tal referencia metaliteraria en los últimos cuatro versos, y es que el final del romance hace pensar en una

¹¹³⁸ Acerca del tratamiento satírico que se hace de los médicos en las *Poesías varias*, cf. el capítulo dedicado a la poesía burlesca y nuestro artículo “Enfermedad y sátira contra los médicos en las *Poesías varias* de José Navarro (1654)”, IX Congreso de la AISO (Asociación Internacional Siglo de Oro), en prensa.

¹¹³⁹ José Deleito y Piñuela, ...*También se divierte el pueblo*, op. cit., pp. 199-200.

¹¹⁴⁰ Estas estructuras han sido determinadas por autores como Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera en la obra de la que extraemos la cita, y sobre la que volveremos, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books, 1983, p. 126.

continuación del episodio, quizá en algún otro poema que formara parte de un supuesto espectáculo. Sin embargo, lo más probable es que se trate de un mero pretexto para dar cabida a uno de los juegos de palabras de los que tanto gusta José Navarro, como es la dilogía de *apuntada*: “Cósanle el rostro a dos cabos, / que, después, más a la larga, / hablaremos desta historia / que dejamos apuntada” (vv. 73-76).

7.1.2. Personajes

Definía José Deleito y Piñuela la jácara como “composición breve, que representaban uno o varios cómicos”, cuyos “personajes eran casi siempre *gente del bronce*: los *jaques* o *jácaros*, de donde venía el nombre *germanesco* de aquel género de piezas: pícaros, ladrones, presidiarios y prostitutas”. En efecto, quienes intervienen en estos versos, directa o indirectamente, pertenecen al mundo de la prostitución, como se ha indicado, y su comportamiento se enmarca dentro de los patrones de la sociedad marginal, donde la violencia parece moneda corriente. Los sustantivos con los que se les denomina, los adjetivos con los que se les califica y las expresiones que se les atribuyen los imbrican en un grupo social perfectamente reconocible, con una tradición literaria bien asentada.¹¹⁴¹

Los personajes que toman parte de la acción que se narra son cuatro, aunque sólo de uno de ellos se incluyen sus palabras en estilo directo: aparecen el rufián y sus empleadas, a las que maltrata, y todos ellos encajan perfectamente dentro de los prototipos más extendidos. Si la mujer ha sido vista generalmente como todo un símbolo de la

¹¹⁴¹ José Deleito y Piñuela, ... *También se divierte el pueblo*, *op. cit.*, p. 199.

sexualidad en el teatro breve, esa idea se acentúa precisamente cuando los personajes femeninos forman parte de una jácara y se dedican, como en este caso, a la prostitución.¹¹⁴²

Como no podía ser de otro modo, el poeta bromea acerca de la condición de este tipo de mujeres que articula el poema. Parece ser que la causante del conflicto ha sido una tal Juanilla (v. 6), “que le sirve y nunca huelga / más que el rato que trabaja” (vv. 7-8). La concisión de ambos octosílabos guardan la esencia de consideraciones como las que Francisco de Quevedo recogiera en su ya citada “Premática que han de guardar las hermanas comunes o Premática contra las cotorreras”:

Y, porque ya que se peca se peque con gusto, orden y concierto, atento a las quejas de los que represados coléricos a quien hacéis aguardar, os mandamos que no podáis dormir [solos la siesta], porque no se detenga el despacho, y que no os acostéis hasta la una y durmáis hasta las siete, que son muchos los alterados y pasan extrema necesidad.¹¹⁴³

La protagonista es Frascilla la Frutera, es decir, una mujer llamada Francisca, como refrendan las variantes con las que se difunde el poema (Frasquilla), a la que se apoda con un sobrenombre nada casual. Es un tópico de la lengua española la alusión a las fruterías o verdulerías como mujeres enteradas, que, por el desempeño original de sus labores en la vía pública, se asocian con todo tipo de prácticas que tengan que ver con el trato social. Por ejemplo, en otra obra en prosa, semejante a las novelas de Mariana de Carvajal, *Los peligros de Madrid* de Baptista

¹¹⁴² Véase la introducción de Héctor Urzáiz a su citada edición del *Teatro breve* de Luis Vélez de Guevara, p. 47 o, también, algunas reflexiones al respecto del estudio preliminar de Javier Huerta Calvo a la antología *Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Madrid, Taurus, 1985, p. 33.

¹¹⁴³ Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 338.

Remiro de Navarra, considerada por la crítica como “precursora del costumbrismo”, aparece la expresión “era más sabida que una frutera”.¹¹⁴⁴

Al igual que ocurre con el nombre del personaje femenino, el del jaque que protagoniza el romance, Romo, lleva también su propio apodo: el Romillo de Pastrana, asociándolo así con una localidad importante a lo largo de los siglos XVI y XVII. Allí se encontraba un convento fundado por Teresa de Jesús, que se suma en su paso por el municipio a otras personas tan emblemáticas como Baltasar Gracián o la princesa de Éboli, que coincidieron allí en 1573.¹¹⁴⁵

Bajo el mando del Romillo de Pastrana trabajan las mujeres del poema, son su “hacienda” (v. 15), y es tachado, además, de ladrón, según insinúan estas palabras de José Navarro, que juega, como tanto suele, con los dobles sentidos: “Púsose descolorido: / miren cuáles son sus mañas / que hasta la color del rostro / llevaba el jaque robada” (vv. 17-20). Se trata, tan sólo, de una de las cualidades que se le asocian: “el gazzate del Romillo / cualquier agravio se traga” (vv. 9-10), y “es mozo que no repara” (v. 12), es decir, no sólo falta de reflexión, sino que no recibe dos veces el metafórico azote del poema: “y aunque un bofetón le peguen / es mozo que no repara” (vv. 11-12). Las actividades delictivas justifican la crítica de ciertos estamentos sociales, así como la intercalación de metáforas e hipérbolos con carácter irónico y satírico.

¹¹⁴⁴ Carlos Mata Induráin, “*Los peligros de Madrid* (1646) de Baptista Remiro de Navarra”, *Pregón Siglo XXI*, 21 (2003), p. 75. La cita procede de la obra homónima en edición de María Soledad Arredondo (Madrid, Castalia / Comunidad de Madrid, 1996), *apud* Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus diacrónico del español*, <<http://www.rae.es>> [Consulta el 3/02/2013]

¹¹⁴⁵ Antonio Herrera Casado, *Pastrana. Una villa principesca*, Guadalajara, Aache, 2005, pp. 50 y 96; Efrén de la Madre de Dios, *Tiempo y vida de santa Teresa*, Madrid, Editorial la Católica, 1968, pp. 469 ss.; Marcelle Auclair, *La vida de santa Teresa de Jesús*, Madrid, Ediciones Palabra, 2005, p. 478.

El personaje del que podemos obtener una figura más clara es Benita la Galiciana, bien definida por sus propias palabras. En ello, José Navarro se ajusta a los cánones más extendidos del género ya que, en las jácaras, son frecuentes las descripciones físicas y psíquicas de los personajes, a cuyas propiedades se imprime un carácter irónico, muy especialmente a su valentía para afrontar las problemáticas de la vida. Además, la alusión a los sentimientos justifica la parodia de los tópicos amorosos, algo que también se percibe en sus palabras, puesto que habla de “su hombre” (v. 47), para el que evidentemente trabaja, pero con todas las connotaciones y sentidos posibles, que nuestro poeta, como es habitual, no desperdicia.¹¹⁴⁶

7.1.3. Características formales

El molde escogido para la escritura de esta jácara es un romance, como suele ser habitual, y siguiendo las características formales del género desde sus orígenes (que luego experimentaría su plasmación en otras estrofas). Se trata de una serie de versos octosílabos con rima asonante en los pares, “a-a”, organizados en cuartetos, puesto que cada una de ellas comienza con un sangrado, siguiendo el establecimiento de la misma como unidad de composición, según se prefiere en la época.¹¹⁴⁷

Precisando las tesis de Cotarelo sobre la evolución del género, María José Alonso constató una serie de transformaciones temáticas, “a partir de un somero repaso de los contenidos de las jácaras escritas en la

¹¹⁴⁶ Sobre las metáforas más frecuentes en las jácaras de Quevedo, véase María José Alonso Veloso, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, op. cit., pp. 122 ss.

¹¹⁴⁷ Justo Fernández Oblanca, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, op. cit., p. 48. Ya hemos tratado de ello en el capítulo dedicado a la métrica de las *Poesías varias*.

segunda mitad de la centuria, en especial las más próximas al siglo XVIII: en ellas se exagera la presencia de delincuentes –asesinos, violadores...– y su carácter de relación de sucesos”. Las jácaras conservadas en pliegos sueltos datan, en su mayoría, de fechas posteriores a 1650, y será su proliferación en el género teatral otra de las razones que fomente su autonomía. La aparición de una “Jácara”, así titulada, en las *Poesías varias* de José Navarro refuerza ese carácter independiente de las jácaras, que se va acentuando con el correr del siglo.¹¹⁴⁸

Tras un breve relato de la circunstancias, se le da la voz a un personaje femenino cuyas palabras, en estilo directo, no parecen reproducir la opinión de las mujeres reales de la época. No olvidemos que, según apuntara Lía Schwartz, “al analizar el discurso mimético que se asigna a estas figuras, se hace evidente la intervención del autor y su manipulación del anunciado”. La constitución de esa voz, que la autora estudia en la producción de Quevedo, vale para los rasgos de la que construye José Navarro en su jácara: “el trabajo de la imitación de un supuesto discurso femenino [...] sólo construye lo que un hombre del siglo XVII imaginaba, *more satirico*, que era la mentalidad de una mujer, definida a partir de las limitaciones físicas y las debilidades temperamentales del sexo femenino”.¹¹⁴⁹

Con sus habituales juegos de palabras pone en boca de Benita los lamentos de todo un sexo, infravalorado en ese momento histórico, y más aún en dicho contexto. Las heridas en la cara de Francisca no parecen

¹¹⁴⁸ María José Alonso, *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, 2005, pp. 89-91; María Cruz García de Enterría, *op. cit.*, pp. 362-363.

¹¹⁴⁹ Lía Schwartz, “*La mujer toma la palabra: Voces femeninas en la sátira del siglo XVII*”, en *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, *op. cit.*, p. 382.

tener arreglo, según se desprende, con tintes humorísticos, de los primeros octosílabos de la llamada Galiciana: “Ya nada aprovecha, [...] / para conservar su rostro, / ser la mujer descarada” (vv. 41-44). Basta con echar un vistazo a la sucesión de argumentos presentados para notar, como ya se apuntaba con respecto a la norma general de las *Poesías varias*, que cada una de las cuartetos constituye una unidad significativa y, casi siempre, sintáctica.

El poeta retoma el sentido recto de las expresiones lexicalizadas para cumplir a rajatabla una característica de este tipo de composiciones, y es que menudea la metonimia. Esta figura es sobre todo frecuente para hacer referencia a una persona a partir de alguno de los elementos que se asocian con su oficio, dedicación o actividad más representativa. Por ello Benita se lamenta de este modo, con la jerga típica de los de su clase para denominar a la *guanta*, mancebía o casa llana, objeto de cuantiosos ataques por parte de los académicos: “Ya yo he pasado esos tragos, / y allá me hizo en la guanta / con una crisma mi hombre / decir que no era cristiana” (vv. 45-48), sin dejar lugar a dudas acerca de la afición del Romo a los “tragos”, como el que le ha causado trance semejante a Frascilla.¹¹⁵⁰

Echando mano de la disemia que tanto le gusta al autor, aparecen otros juegos de palabras como este: “De tan malas compañías / otra cosa no se saca, / que a la marca que más quieren / le ponen luego la marca” (vv. 65-68). José Navarro esgrime el doble sentido que alberga la *marca*, mención de la cicatriz, pero también una de las voces de germanía que

¹¹⁵⁰ César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, *Diccionario de germanía*, Madrid, Gredos, 2002, s. v. *guanta* (p. 259). Véase también Aurora Egido ha estudiado testimonios de las polémicas zaragozanas al respecto en el artículo “La Academia de los Anhelantes de Zaragoza y la casa llana”, al que ya nos hemos referido en el capítulo de la poesía burlesca.

designa el trabajo de las protagonistas femeninas del poema. Ambos términos están estrechamente vinculados, como han recordado César Hernández y Beatriz Sanz Alonso, ya que *marcar*, también en el habla rufianesca, significa “acuchillar el rostro”.¹¹⁵¹

Pero el léxico asociado a la prostitución es muchísimo más amplio, y fácilmente da cabida a otras expresiones como “porque es su hacienda la moza, / aunque él la tiene gastada” (vv. 15-16), que bien recuerda a la terminología recogida, entre otros, por José Deleito y Piñuela, quien anota otros términos como *pencuria*, *tributo* o *moza de partido*. Por cierto que, como él mismo anotaba, el viajero francés Brunel dice sobre las ramerías de Madrid que “son generalmente feas y gastadas”, un adjetivo que, según Corominas, significa *corrompido*, y que la *Real Academia* identificó ya tempranamente con el desprecio.¹¹⁵²

Aunque, sin duda, el más recordado en estos menesteres de la recopilación de los nombres para ese tipo de mujeres fue Francisco de Quevedo, que por decenas los dejó escritos en su “Premática que han de guardar las hermanas comunes o Premática contra las cotorreras”. Sus “ninfas de daga y toma”, como así las bautizara, pasan a ser catalogadas por parte de José Navarro también a través de las acciones atribuidas al jaque, que parece pagar, como todos, por sus servicios: “Mas ya lo paga con otros / en el reino de las ansias, / donde el cabello les quitan / y hacen salirles las canas” (vv. 53-56). Se ejemplifican las “condiciones tan avaras” que tienen los hombres (v. 58), y la crítica social echa mano de

¹¹⁵¹ César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, *Diccionario de germanía*, op. cit., s. v. *marca* (p. 321).

¹¹⁵² José Deleito y Piñuela, *La mala vida en la España de Felipe IV*, op. cit., p. 44. Véanse las ediciones consultadas de los respectivos diccionarios.

imágenes arraigadas y parodias como, por ejemplo, “la sangre derramada”, que asocia el sacrificio con un modelo cristológico.¹¹⁵³

7.1.4. Varia fortuna de una jácara

Si ya habíamos adelantado que, a lo largo del siglo XVII, se va incrementando la autonomía de las jácaras, debido, entre otras razones, a la aceptación del público (*vid. supra*), precisamente su inclusión como uno más de los poemas del libro se adecua a tal hipótesis. Pero esa percepción es mayormente refrendada al hacer un seguimiento, siquiera somero, de la difusión posterior de este romance una vez que viera la luz en las *Poesías varias* de José Navarro, publicadas, recordemos, en 1654. Se han hallado reproducciones de esta “Jácara” no sólo en la misma centuria, sino también en las siguientes, que merecían atención por lo excepcional de su transmisión con respecto al resto de la obra del poeta.¹¹⁵⁴

La fortuna crítica de esta jácara ha sido bastante prolija, aunque su larga trayectoria no ha circulado paralelamente al nombre de José Navarro. De hecho, las más de las veces su reproducción impresa obvia su autoría, o bien se adjudica a la de otro escritor. En este sentido supone un destacado avance la atribución por parte de Isabel Colón de varios poemas incluidos en las *Navidades de Madrid y noches entretenidas* de Mariana de Carvajal, que ya hemos aludido. Puesto que las *Poesías varias* no han tenido una edición que permitiera su mejor conocimiento después de 1654, los trabajos consultados sobre la producción de esta

¹¹⁵³ Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. cit., pp. 330-343; Enrique Martínez Bogo, *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, op. cit., pp. 119 y 219.

¹¹⁵⁴ Algo adelantábamos al respecto en el capítulo dedicado a la “Fortuna crítica” de la obra del autor.

autora del siglo XVII no recogían información al respecto. Y, lo que es peor, sacaban falsas conclusiones sobre su estilo al adjudicarle cambios de registro excepcionales, con la consiguiente “sorpresa de algunos críticos”.¹¹⁵⁵

El contexto de la novela en que se incluye el romance en cuestión dice mucho, como se ha precisado, sobre la recepción de este tipo de poemas por parte del público, muy variado, pero también acerca de la puesta en escena que podían tener las jácaras fuera del ámbito teatral. Quizá el conocimiento de ese texto ayudara a la difusión de los poemas del “sazonado gusto de esta corte” al que se refiere Mariana de Carvajal, si bien privó a José Navarro del recuerdo de su nombre.¹¹⁵⁶ Podríamos aventurarnos a señalar que quizá ni siquiera ella hubiera tenido noticia del nombre del autor y manejara repertorios de la época, como algunos a los que nos referiremos enseguida. Pero la inclusión de sucesivos poemas pertenecientes a la colección de las *Poesías varias* conlleva el necesario conocimiento del contenido del libro, del que, como señaló Isabel Colón, Mariana de Carvajal “va eligiendo prácticamente todos los erótico-burlescos del aragonés”. Lógicamente, los circunscribe en la última parte, cuando el argumento de su novela adquiere talante festivo con motivo de las bodas, es decir, según explicaron Evangelina Rodríguez Cuadros y María de Haro, cuando se acaba el “tiempo de la ficción novelesca, [y] empieza el de la ficción *académica*”.¹¹⁵⁷

¹¹⁵⁵ Isabel Colón, “Sobre un plagio de Mariana de Carvajal”, art. cit., p. 397.

¹¹⁵⁶ Mariana de Carvajal, *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, ed. cit., p. 228.

¹¹⁵⁷ Isabel Colón, “Sobre un plagio de Mariana de Carvajal”, art. cit., p. 399; véase también la introducción de Evangelina Rodríguez Cuadros y María de Haro Cortés a una edición que recoge *Novela de mujeres en el Barroco*, con textos de María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal (Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 100).

Los octosílabos dedicados “A Frascilla la frutera” circularon en colecciones como los ya citados *Romances varios de diversos autores*, donde figura también la “Sátira” de José Navarro (LXXXI), y otras similares. Otro caso es el de “Un romancero tardío y desconocido”, al que también nos hemos referido ya, cuyo contenido fue descrito por Edward. M. Wilson: se trata de la edición malagueña de unas *Xácaras, y romances varios, compuestos de diversos autores*. La “Jácara” de José Navarro consta en idéntica versión, con la salvedad del nombre de la maltrecha “Frasquilla”, en este caso, que no “Frascilla” y, más importante, bajo el título de “Otro [romance]”. Es decir: se prefiere su denominación formal, que puede alternar indistintamente con el marbete de “Jácara”, bajo el cual se presentan otros textos similares.¹¹⁵⁸

La atribución de esta jácara permite desmentir hipótesis no sólo acerca de su autoría, sino también de su datación. Una de ellas se debe a María José Alonso, al hilo de sus comentarios sobre la última parte del *corpus* de jácaras que John F. Hill recopiló bajo el título de *Poesías germanescas*. Allí se reúnen testimonios de Francisco de Quevedo y, especialmente, otros muchos posteriores en el tiempo. La citada estudiosa apuntaba que “dada la larga andadura oral que este tipo de composiciones traza antes de fijarse por escrito, podrían ser contemporáneas a las jácaras de Quevedo”. No es así con respecto al que recibe en esa colección el número LIV, la jácara de nuestro poeta, “A Frascilla la frutera”.¹¹⁵⁹

¹¹⁵⁸ *Romances varios de diversos autores*, ed. cit., p. 138; Edward. M. Wilson, “Un romancero tardío y desconocido”, art. cit., p. 447; *Xácaras, y romances varios, compuestos de diversos autores*, Málaga, Pedro Castera, 1668, ff. 39v. Véase nuestro capítulo sobre la poesía burlesca.

¹¹⁵⁹ María José Alonso, *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, op. cit., pp. 126-127; *Poesías germanescas*, John McMurry Hill (ed.), Bloomington, Indiana University Publications, 1945, LIV, p. 163.

También con el estilo quevediano se han relacionado, de manera indirecta y por error, los poemas de Mariana de Carvajal, y especial el que nos ocupa (aparte de la *Fábula del juicio de Paris* y de la “Sátira” contra el juego). En su edición de las *Navidades de Madrid*, Catherine Soriano subrayaba que, pese al predominio de la temática amorosa en los versos intercalados a lo largo del libro, la autora “se atreve” o “arriesga” con otro tipo de poemas excepcionales en su obra, tanto más, cuanto que no son suyos, como ahora sabemos:

en sus versos satírico-burlescos opta casi siempre por seguir muy de cerca el estilo conceptista de Quevedo, como puede apreciarse [...] en la sátira contra los tahúres que canta doña Juana, en el *Juicio de Paris* según la versión de la señora Madrina, [...]. En otros casos, sigue la línea cómica popular, como en “Juanilla en el prado” o en la jácara de Frasquilla.¹¹⁶⁰

Las atribuciones erróneas, que abundan por doquier debido a la proliferación de este tipo de poemas en repertorios de diversa índole, o el carácter apócrifo, ha sido la tónica dominante hasta tiempos recientes, pero no la única posibilidad. Se adelantaba en el capítulo de la “Fortuna crítica” que Francisco Mariano Nipho, figura señera del periodismo aragonés del siglo XVIII, sacó a colación a José Navarro en su *Cajón de sastrería*. Todo el apartado o “Cosido cuarto” está dedicado a la censura de los vicios humanos y su representación, que, en literatura, como él señala, se ha hecho a menudo por medio de la sátira. Aparte de mencionar nombres indiscutibles como Horacio y Juvenal, su recorrido por el siglo precedente pasa por la esta “Jácara”, transcrita y comentada en el “Retal VI” del mencionado “cosido”. Lo más curioso, aparte de los

¹¹⁶⁰ Véase la introducción de Catherine Soriano para su edición de las *Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993, p. xviii.

comentarios suscitados acerca de la influencia de Góngora y Quevedo, es el enfoque sancionador que se le atribuye al romance. Contrariamente, no da noticia de aquel otro, titulado “Sátira” en las *Poesías varias*, que no hubiera desentonado con sus conclusiones.¹¹⁶¹

¹¹⁶¹ *Cajón de sastre literato, Nuevamente corregido y aumentado por D. Francisco Mariano Nipo*, vol. II, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1781, pp. 156 ss.

2. “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXVII)

Dentro del espectáculo teatral que compone la llamada comedia barroca, la *loa* es una de sus piezas elementales. Antes de ser conocida por dicho término, que se generaliza en la segunda mitad del siglo XVI, las introducciones de obras representadas recibían diferentes nombres como “prólogo”, “introito” o “argumento”. Alberga tópicos como la salutación y la petición de silencio, pero, sobre todo, pretende captar la atención del público y su benevolencia. Es frecuente que en ella se trate de presentar al autor y, según su propio origen, suele contener una alabanza, como Carvallo destacaba en su *Cisne de Apolo*, y tal y como recogía el *Diccionario de Autoridades*. Por su carácter inicial, se explica en buena medida con la retórica prologal, aunque poco a poco vaya adquiriendo sus rasgos individualizadores con respecto a esta, y se vaya distanciando cada vez más de su sentido original.¹¹⁶²

Al elaborar su “Delimitación de los subgéneros teatrales fundamentales a partir de la obra corta de Calderón”, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera señalaron que estos textos “muestran ciertamente la huella de la ‘circunstancia’ de la representación”, como, efectivamente, veremos que sucede en esta “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXVII). Desde su título remite a un momento concreto, a una celebración puntual para la que se

¹¹⁶² Jean Louis Flecknoska, *La loa*, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1975, pp. 31-47, 81. Repasan con él la evolución del género y sus características Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978, y Emilio Cotarelo y Mori (*Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVII*, Madrid, NBAE, 1911, vol. XVII). Presenta los parámetros comunes con el género del prólogo Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, Madrid, CSIC, 1957, pp. 38-41, 61-63.

concibe su escritura, una celebración religiosa, en este caso, a la que no deja de aludirse en sus versos.¹¹⁶³

La crítica, siguiendo a Emilio Cotarelo, ha hablado de diferentes tipos de loas: sacramentales, del nacimiento de Cristo, de Nuestra Señora y de los santos, de fiestas reales, de casas particulares y de representación de compañías. Algunas aproximaciones recientes han agrupado estas tipologías, bajo nuestro punto de vista con acierto, en tres macrogéneros: la *loa profana para el corral*, la *loa palaciega* y la *loa religiosa*. No obstante, un intento de acotación de cada uno de ellos retorna siempre a la compleja trabazón que conforma este tipo de obras, como revelan los intentos de Manuel Sileri. Existen una serie de convergencias entre las denominaciones, que, siendo diferentes, pueden referirse a textos de naturaleza muy semejante, mientras que, bajo el mismo nombre, remiten a obras diametralmente opuestas, como las loas que estudiamos.¹¹⁶⁴

Si nos centramos en el halo religioso que envuelve el romance para la comedia de las fiestas de san Juan Bautista, los problemas se multiplican en mayor medida. Alain Bègue, por ejemplo, a partir de las investigaciones de Cotarelo y de las suyas propias, concluía que “el peso de las obras sacramentales fue tal, como demuestra su abundante y abrumador número, que cualquier loa que precedía a un auto, fuera para la fiesta del Corpus o no, tendía a llamarse *loa sacramental*”. Recuérdese que José Navarro también conmemora tal festividad en otro de sus poemas, si bien no consta en la edición el marbete de loa, ni

¹¹⁶³ Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, op. cit., p. 32.

¹¹⁶⁴ José Deleito y Piñuela, ...*También se divierte el pueblo*, op. cit., p. 193; vid. también F. García Pavón en la introducción a su antología sobre el *Teatro menor del siglo XVII*, ed. cit., p. 12; Manuela Sileri, “Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta”, *Etiópicas*, 1 (2004-2005), p. 245.

aparentemente se incluyen referencias al respecto a lo largo del poema, aunque sea innegable el carácter descriptivo y festivo del citado poema.¹¹⁶⁵

En cualquier caso, la proliferación de comedias de santos originó la consiguiente multiplicación de loas escritas a tal efecto, y en tal tradición debemos imbricar estos versos de José Navarro. Porque, aunque no podamos aventurarnos a proponer la circunstancia concreta para la que fue escrita esta pieza, ni la obra teatral a la que precedería, sí podemos analizarla, partiendo de su título, bajo el mismo prisma que el resto de poemas de carácter teatral o, más bien, parateatral. En ese sentido, si bien carece de personajes debido a su carácter monologal, conviene realizar un acercamiento a la relación entre su contenido y su forma, entre la materia argumental que la motiva y su plasmación en el molde poético.

Todo ello nos permitirá calibrar el efectismo que pudo tener este romance, aspecto que obliga a poner los ojos de nuevo sobre el auditorio como elemento fundamental y parte constituyente de este tipo de composiciones. Al fin y al cabo, en palabras de Emilio Orozco,

La conciencia del poder edificante y conmovedor de la comedia, como de un sermón, era sentida por muchos, y de ahí que se convirtiera en uno de los argumentos a esgrimir por los defensores de las representaciones en aquellos momentos en que moralistas detractores se oponían a la actividad teatral.¹¹⁶⁶

¹¹⁶⁵ Alain Bègue, “Loa sacramental al nacimiento del Hijo de Dios, de José Pérez de Montoro: estudio y edición”, *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Odette Grosse, Frédéric Serralta (cords.), Toulouse, Université de Toulouse II – Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 65-76 (la cita es de la p. 67).

¹¹⁶⁶ Emilio Orozco, “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el barroco: predicador y comediante”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 2-3 (1980), p. 177.

7.2.1. Contenido

Así como la “Jácara” (LXVI) surge de una anécdota muy concreta, un argumento a partir del cual se desarrolla el poema, no hay una trama o intriga en esta loa, que cede el protagonismo al objetivo del poema, anunciado desde el título. Consiste en la celebración religiosa de la festividad de san Juan Bautista, y, en concreto, dadas las indicaciones que la preceden, serviría como introito de una comedia representada a tal efecto, de la que no hemos podido encontrar más información. En ella se dan cita una serie de ingredientes que no pueden faltar en una pieza de estas características, y que conviene desgranar gradualmente: los tópicos de la *captatio benevolentiae* y la falsa modestia por parte del autor, la alabanza, la petición de silencio y el adelanto argumental de la obra representada.¹¹⁶⁷

Todos estos aspectos conforman, en suma, el desarrollo de los versos de la loa, mientras que las menciones a la vida del santo se reducen al mínimo. Las pinceladas hagiográficas quedan restringidas a sus rasgos más representativos, con clara procedencia del *Nuevo Testamento*. Por una parte, se aúna en la condición de pastor, con todo el simbolismo que conlleva, así como en el milagroso don de la palabra sagrada, que Dios predica a través de su voz, y sus comienzos como bautista en el río Jordán (*Mateo* 3, 1-6; *Marcos* 1, 2-4; *Lucas* 3, 2-3). Entre sus bautizados se encontraba Jesús (*Mateo* 1, 13-17; *Marco* 1, 9-11; *Lucas* 3, 21-22), simbolizado por el león, como rey procedente de Judá (*Génesis* 49, 9-10), y el cordero, sacrificado por la humanidad (*Éxodo* 12, 1-14; *Juan* 1, 29): “Pastor del Jordán dichoso, / pues, con divinos misterios, / por entregarse a su guarda, / se volvió un león

¹¹⁶⁷ Seguimos, fundamentalmente, los citados trabajos de Jean Louis Flecniakoska y Cotarelo.

cordero” (vv. 25-28). Se trata de una imagen bien conocida que puede leerse en infinidad de versos como, por ejemplo, estos de Lope de Vega “Al nacimiento del hijo de Dios”: “ya es cordero, y no es león”. La identificación procede de la Biblia y constituye dos *de los nombres de Cristo*, que Fray Luis de León recogió en su magna obra: “como Christo lo es, no contradize”.¹¹⁶⁸

En el trasfondo del poema se encuentran dos de los libros proféticos de la tradición cristiana: es en el *Apocalipsis* de san Juan, donde convergen los animales a los que nos hemos referido, el león y el cordero (5, 1-14). Finalmente, en ese reducido esbozo de la figura del bautista, José Navarro no olvida la primera mención del personaje en el *Antiguo testamento*, concretamente en el libro de *Isaías* (40, 3-5), donde se le anuncia como la “voz del que grita en el desierto”. Los tres evangelios citados de Mateo, Marcos y Juan recuerdan esa imagen, que nuestro poeta recrea en su loa: “Aquel que fue prodigiosa, / sagrada voz del desierto, / tan grande que se escucharon / en todo el mundo los ecos” (vv. 29-32).

Desde el primer verso aparecen bastantes consideraciones de carácter preceptivo, no tanto referidas a la loa como género en sí misma (algo que sí sucede, como veremos en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*), cuanto con las ideas generales que José Navarro tiene de su escritura. No obstante, en este caso, dada la naturaleza de las afirmaciones, funcionan como una pieza más de engranaje del tópico de la *captatio benevolentiae*, elemental en este tipo de composiciones, como se ha dicho más arriba. La falsa modestia del autor se manifiesta desde el

¹¹⁶⁸ Cf. Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. cit., pp. 169 y 564-586 (la cita es de la p. 566). Los versos de Lope están extraídos del libro *Poesía religiosa española (Antología)*, Lázaro Montero (ed.), Zaragoza, Editorial Ebro, 1969, p. 55.

comienzo mismo del romance, donde apela a hermosa imagen del hálito que inspira y que sirve, al mismo tiempo, para recitar el poema. Más aún que en otras ocasiones, parece indudable la declamación de estos versos, precisamente concebidos con la finalidad de la puesta en escena: “Ambiciones generosas / hoy solicita mi aliento” (vv. 1-2). Logrando una estructura en cierta medida simétrica, el cierre del poema recoge, nuevamente, la misma idea: “Pero ya, senado ilustre, / recoge mi voz su aliento” (vv. 101-102).

No obstante, antes de la conclusión de la loa, varias son las imágenes con las que refiere la presunción que, históricamente, ha supuesto tomar la pluma, especialmente para tratar de tan elevado asunto: “Vanidad de mi osadía” (v. 9). El público, por una parte, así como la valía de la obra que introduce y su laureado autor, parecen salvaguarda segura de un humilde escritor, que es como quiere presentarse:

Pero, ¿qué mucho si anima
lo ardiente de mis deseos
tan generoso concurso,
tan ilustre coliseo?
Una comedia rendido
a vuestras plantas ofrezco,
a cuyo autor lo corona
la rama esquiva de Febo. (Vv. 13-20)

Los elogios que se van sucediendo en el poema están dirigidos tanto al auditorio, como al autor de la obra, y, además, al santo que motiva la celebración. Su grandeza, siguiendo las líneas generales de la poesía religiosa de José Navarro y su época, imposibilita el reflejo fiel a través de la literatura, evocando la simbología del cisne, sobre la que ya

hemos hablado en páginas precedentes (véase la poesía mitológica y los poemas de ocasión): “¡Oh!, quién pudiera alabarle, / o tan sonoro, o tan diestro, / como el ave que en su muerte / deja el Caístro suspenso” (LXXVII, vv. 33-36). Para dar cuenta de ello echa mano de manidas expresiones a lo largo de su obra como también ocurre en su poesía amorosa, en la que leíamos, también junto a una evocación del cisne: “templando su rigor, / sea esta vez mi dolor / tierna lisonja a tu oído” (III, vv. 8-10). En los mismo términos se refiere a san Juan Bautista: “Entonces sí que mi voz / fuera lisonja del viento, / y en elogios repetidos / le ofreciera mis afectos” (vv. 41-44). Entre otras imágenes, José Navarro se sirve de igual modo de la imagen omnipotente del astro rey:

siendo el sagrado Bautista
sol mejor, que en paralelos
de eternas luces descoge
copia de rayos mas bellos,
¿cómo de sus alabanzas,
surcar puede corto ingenio
el mar donde se ve el golfo
y donde se ignora el puerto? (Vv. 53-60)¹¹⁶⁹

Apelando a la figura de la Fama, símbolo romano de la voz pública, mediante una perífrasis (tan típica de su escritura como se ha demostrado al hablar de la poesía mitológica), el poeta deja en manos de la providencia el éxito del poema. Al mismo tiempo, saca a la palestra otro viejo tópico, materializado por José Navarro en unos versos que

¹¹⁶⁹ Trataremos por extenso la idoneidad de la loa para albergar consideraciones de carácter teórico en el apartado dedicado al texto sardo, puesto que allí sí pueden extraerse reflexiones metaliterarias referidas propiamente a los géneros dramáticos.

parecen emular a Cervantes, cuando escribe en el *Quijote*: “pide se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir” (II, cap. 44). No es que no conozca la vida del santo, ni que no lo venera, señala el poeta; justifica sus escasas referencias a propósito del personaje bíblico en su incapacidad para tratar tan elevado asunto:

Mas ya aquel prodigio alado,
que, en la voz del metal hueco,
más que el sol ilustra en rayos,
sabe ocupar en acentos,
publicará sus grandezas,
que yo hallaré en mi silencio
disculpas de cuanto callo
en todo lo que venero. (vv. 61-68)

Junto con la alabanza del santo en torno al que gira la fiesta, no faltan adulaciones a la “cofradía ilustre” que lleva su mismo nombre, que se responsabilizaría de la celebración y que, por tanto, conformaría buena parte del público asistente (vv. 69 ss.): “ilustre coliseo” (v. 16), “senado ilustre” (v. 101). Para ello no escatima en hipérbolos: la cofradía quiere “excederse a sí propia / en aplausos y cortejos” (vv. 71-72), y sus miembros quedan mencionados metonímicamente en forma de “tan generosos pechos”. Los esfuerzos para los preparativos se ponderan mediante los símiles que, una vez más, ofrece el campo de la mitología: “Todos, en bizarro alarde, / corteses se compitieron, / quitando a Marte y a Adonis / lo gallardo y lo severo” (vv. 77-80). Por cierto que, a raíz de la alusión al dios de la guerra, se deja entrever a grandes rasgos la participación de la ciudad en los conflictos bélicos del momento (vv. 81-100).

Otro de los tópicos que Flecniakoska identifica dentro del prólogo latino es el de la alabanza de la ciudad en que tiene lugar la representación a la que precede. En el caso de la “Loa para una comedia que se representó en la fiesta de san Juan Bautista” Zaragoza queda aludida metonímicamente mediante las menciones del Ebro, “cristal luciente” (v. 91), una idea en la que se insiste a medida que se acerca el final del poema. A la par que se pondera grandeza del municipio, este se engrandece por quienes en ella nacieron, según escribe el poeta:

No en vano esta villa ilustre,
a quien le sirve de espejo
y a quien halaga cortés
con sus cristales el Ebro,
puede alegrarse dichosa
de que sus hijos la hicieron
famosa en cuanto rodea
la luz hermosa del cielo. (LXXVII, vv. 93-100)¹¹⁷⁰

Por último, como suele ser habitual, el poeta se dirige directamente al público, al que pide perdón por los posibles errores de su escritura, un tópico que José Navarro repetirá en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*. No se centra ya, como al comienzo del poema, en la altura del asunto que puede verse desmerecido por sus versos, sino a su escritura en general. Por todo ello el escritor se muestra humilde, sumiso y suplicante, como recomienda Cicerón a propósito de *La invención retórica*, con una clara referencia a la oralidad del texto, destinado a la declamación y a la escucha:

¹¹⁷⁰ Jean-Louis Flecniakoska, *op. cit.*, p. 26.

Si acaso vuestros oídos
ofendieren nuestros yerros,
por humildes os pedimos
el perdón que merecemos.
Mas si aciertan a serviros
dichosos nuestros deseos,
tendremos en vuestro agrado
la seguridad del premio. (Vv. 105-112) ¹¹⁷¹

Con ese “premio”, por cierto, se siembra la duda acerca del origen del encargo para concluir el poema. La escritura se plantea quizá devenida de una petición, sin otro pago que la satisfacción del público, que parece, no obstante, suficiente para el autor.

7.2.2. Características formales

Se trata de una loa en verso, destinada a un solo representante, como era general, según indicó en su día Jean-Louis Flecniakoska, “que tenía por misión enfrentarse con el público antes de que comenzase la comedia”. En forma de romance, un metro muy frecuente, al igual que sucedía en el caso de las jácaras, es llamativa su extensión: está compuesta por un total de ciento doce versos, de los cuales riman los pares en asonante “e-o”. Esto lo sitúa, una vez más, cercano al modelo de Francisco de Quevedo, cuyas loas, de duración variable, giran en torno a esa media. Por el contrario, autores de la época como Quiñones de Benavente prefieren las más de las veces extenderse hasta duplicar esas cifras, mientras que, en el siglo precedente, parece que se prefería mayor brevedad. ¹¹⁷²

¹¹⁷¹ Marco Tulio Cicerón, *La invención retórica*, ed. cit., p.114 (I, 16, 22).

¹¹⁷² Jean-Louis Flecniakoska, *op. cit.*, pp. 10 y 71-73.

Es el propio José Navarro quien parece justificar la extensión de su poema, ensayando la inclusión de reflexiones de carácter retórico y poético, que alcanzará sus más altas cotas en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*. Cuando concluye el romance señala “que es siempre de lo prolijo / enemigo lo discreto” (vv. 103-104), con todo lo que conlleva el empleo de tal adjetivo, teniendo en cuenta el contexto aragonés en el que se circunscribe el poeta. Su *brevitas* pretende satisfacer al auditorio, a cuyo servicio quiere ponerse el poeta, fiel a los tópicos comentados.¹¹⁷³

Pese a que en ese momento se estuviera produciendo el fenómeno de la proliferación de las loas dialogadas, que se iría acentuando con el paso del tiempo, hasta su predominio a finales del siglo XVII, José Navarro escribe una loa monologada, enunciada por una sola voz. Pero, movido también por las circunstancias del espectáculo, cuando, una década más tarde, José Navarro escribiera y publicara su *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, pareciera haberse ajustado al devenir de los tiempos y a las modas dominantes.¹¹⁷⁴

No obstante, aunque no se incluya de momento el diálogo en esta loa, pueden percibirse claramente los rasgos de la función conativa o apelativa del lenguaje, o, lo que es lo mismo, en palabras de Kurt Spang, “una comunicación directa con el público; es una interpelación directa que se asemeja más a la enunciación de un narrador que a la del actor

¹¹⁷³ Véase la introducción de Aurora Egido a su citada edición de *El Discreto*, de Baltasar Gracián, y, por ejemplo, acerca del desarrollo en dicha obra de la idea de que “al buen entendedor, pocas palabras”, el realce VIII, pp. 220 ss.

¹¹⁷⁴ Javier Huerta Calvo, “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la revista *Segismundo*, 5, Madrid, CSIC, 1983, p. 32.

dramático-teatral”. El poeta se hace eco por medio de exclamaciones retóricas del sentir atribuido al fuero interno de los presentes, que participan del argumento (vv. 73-76).¹¹⁷⁵

¹¹⁷⁵ Kurt Spang, art. cit., p. 12.

Conclusiones

Aunque conviene sumar a estas las conclusiones del capítulo siguiente, algunos de los aspectos reseñados ayudarán al mejor entendimiento de la *Loa* que se publicó con posterioridad a las *Poesías varias*. Siguiendo el orden de aparición en dicho volumen, el primero de los textos que acaban de estudiarse, la “Jácara” (LXVI), se atiene a las marcas más relevantes del conjunto de poemas que se conocieron bajo tal denominación en el Siglo de Oro. La atención por parte de la crítica a este género en los últimos años nos ha permitido analizar sus características formales y de contenido en el seno de una larga tradición que, por su éxito, favoreció la difusión de esos versos de José Navarro tras la publicación de su libro. Formalmente, en forma de romance, encaja con los rasgos más generalizados de las jácaras, mientras que, temáticamente, también el asunto trazado parece ser justificación suficiente para titular el poema dentro de la colección.

La desdichada historia de Frascilla tuvo su posterior acogida en obras de diversa índole, desde repertorios y romanceros, de tan exitosa vida en las prensas españolas, como ya se ha indicado. Pero también la escritura de una autora como Mariana de Carvajal se sirvió de la viveza y la frescura de los versos más burlescos de José Navarro, aunque no incluyó su nombre, recientemente señalado en la obra de la autora por la estudiosa Isabel Colón. Como señalara Nipho en una de sus publicaciones del siglo XVIII, el *Cajón de sastre*, los retales del poeta que estudiamos beben, especialmente en lo que se refiere a su tinte satírico, de la escritura de Francisco de Quevedo, entre otros.

En cuanto a la “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXX), se adelantaba ya en el capítulo dedicado a la poesía religiosa la frecuencia con la que este tipo de celebraciones se amenizaba con poemas de carácter festivo. Por otra parte, las representaciones teatrales empezaron a abundar también en dicho contexto, según ha demostrado la crítica, y los poemas que tomaban ejemplo de la escritura parateatral encontraron cabida en tal contexto.

Frente a lo que sucedía en otros poemas de carácter hagiográfico de José Navarro, la anécdota y los elementos biográficos del santo se reducen bastante en la citada loa. Quedan restringidos a la serie de notas más representativas de san Juan, de procedencia bíblica, mientras que son las circunstancias en las que se habrá de declamar el poema las que cobran un mayor protagonismo en esos versos. Pese a que presuponemos el carácter recitativo, no aparece en ellos el diálogo, lo cual incrementa el interés por el hecho de que, salidas de la misma pluma, dos piezas tan diferentes como esta y la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* reciban el mismo nombre. Estas líneas han de completarse, por lo tanto, con el capítulo siguiente, cuyas consideraciones genéricas completan lo dicho hasta el momento.

V. LOA PARA LA COMEDIA DE LA FUERZA DEL NATURAL

Bajo el título de *Loa* se nos presenta otra obra de José Navarro, que poco tiene que ver con la “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXVII). Olvidada en algunos volúmenes importantes dentro de su ámbito, como la *Bibliografía española de Cerdeña*, de Eduardo Toda y Güell, o las páginas de Joaquín Arce sobre *España en Cerdeña*, la existencia de esta publicación había sido mencionada por Cayetano Alberto de La Barrera en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguos español*. Posteriormente, debido a la ubicación de un ejemplar prácticamente único de la misma, también es citada por Clara Louisa Penney en su catálogo de *Printed books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*.¹¹⁷⁶

Según reza la portada del opúsculo en cuestión, la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* fue representada por los criados de Juan Bautista Ludovisi con motivo de la celebración de su cumpleaños. Parece que los espectáculos teatrales fueron del gusto del príncipe de Poblán, al que Gaspar de Saravia y Mendoza también le dedicó una pieza teatral

¹¹⁷⁶ Eduardo Toda y Güell, *Bibliografía española de Cerdeña*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1890; Joaquín Arce, *España en Cerdeña*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960; Cayetano Alberto de La Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, op. cit., p. 284; Clara Louisa Penney, *Printed books. 1468-1700 in the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America, 1965, p. 378.

en tres jornadas titulada *Lo que es comedia*, cuyo manuscrito puede leerse en la Biblioteca Nacional de España. Se trata de una obra de divertida trama amorosa que arranca durante la víspera del día de san Juan. En el texto de la dedicatoria, el autor se muestra, cumpliendo los tópicos al uso, más bien agradecido que dispuesto a ser premiado por los servicios de Juan Bautista Ludovisi. De sus últimas palabras puede deducirse que se trataba de la celebración de algún otro cumpleaños del noble:

En tanto que la imprenta acaba de perfeccionar libro de mayor volumen, que, consagrado a lo soberano y heroico de su nombre, saldrá en breves días a tributar sus tinieblas, a la esclarecida luz de sus esplendores, en ellos y en los que merece guarde nuestro Señor su persona los muchos y felices años que este su menor criado [...] desea.¹¹⁷⁷

Si seguimos trabajos como el de Luis Fernández Guerra, la comedia de *La fuerza del natural* vio la luz impresa por primera vez en 1661, y se convertiría en una de las cuarenta y dos obras más representadas en los corrales españoles entre 1708 y 1719, según García Lorenzo y Varey, aunque no se ha tenido en cuenta el testimonio que estudiamos para su difusión en el ámbito cortesano.¹¹⁷⁸

De todos modos, tampoco habían sido estudiadas en profundidad otras obras del autor que tuvieron mucho éxito en las tablas del siglo XVIII, como, por ejemplo, *La fuerza de la ley*, de título tan semejante a la que nos concierne. En marbetes semejantes se esconde una diatriba

¹¹⁷⁷ Remitimos a los preliminares de la obra de Gaspar de Saravia y Mendoza, *Lo que es comedia: comedia en tres actos* (Mss/16614).

¹¹⁷⁸ *Comedias escogidas de Agustín Moreto y Cabaña*, Luis Fernández-Guerra (ed.), Madrid, Rivadeneyra, 1856, p. 209. Sobre la aceptación de la obra por parte del público, vid. Luciano García Lorenzo y John Earl Varey, *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books, 1991 p. 204.

esencial como fue la de la oposición entre la libertad del individuo y la providencia, un choque existencialista que atraviesa la literatura europea desde el Siglo de Oro hasta nuestros días en forma de títulos que, pasando por el duque de Rivas o Verdi, acrisolan una idea muy presente en la tradición hispana, como estudiara Aurora Egido. Ella misma recordaba la comedia de Agustín Moreto a la que ahora nos referimos y, si su ambiente napolitano significaba un tramo más de ese camino de ida y vuelta italoespañol, esta loa para *La fuerza del natural*, escrita para ser representada y publicada en Cerdeña, constituye, sin duda alguna, un nuevo episodio dentro de la estirpe a la que pertenecieran *La fuerza del sino* o *La forza del destino*, según la autora. Por cierto que esta incide en el necesario conocimiento de la tradición castellana para mejor comprender los frutos italianos, según hiciera años atrás Loreto Busquets.¹¹⁷⁹

Por otra parte, aunque no sea este lugar para ahondar en la cuestión, hay que tener en cuenta que a la altura de 1654, año de la publicación de las *Poesías varias* de José Navarro, pero también de la *Primera parte de comedias de don Agustín Moreto* (Madrid, Diego Carrera), este último tenía ya una cierta reputación que, no obstante, se fue incrementando con los años. Como apuntara María Luisa Lobato, para entonces

era un hombre maduro, tenía más de treinta y cinco años y veía que comedias tuyas sueltas, así como otras en colaboración o simplemente atribuidas,

¹¹⁷⁹ Loreto Busquets, *Rivas y Verdi. Del Don Álvaro a la Forza del Destino*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 14. Su trabajo aparece citado en el artículo de Aurora Egido, “Rivas y Verdi: Las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La fuerza del destino*”, *Revista de literatura*, LXXIV, 147 (2012), pp. 249-276 (menciona la obra de Agustín Moreto en la p. 250).

empezaban a publicarse en *parte* colectivas de varios ingenios, prueba fehaciente de la fama y prestigio que ya acompañaban a su nombre.¹¹⁸⁰

Los paralelismos de la pieza de José Navarro con la de Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer, que iremos desentrañando, quedan patentes desde el comienzo mismo de la comedia, en la que asistimos a las cómicas discusiones de Carlos y Gila, criados de un duque, y del supuesto hijo secreto de su señor, Julio, retratado como un auténtico ignorante. Así pues, se plasman las conversaciones del séquito de un noble, al igual que hace el elenco de la obra de José Navarro.

También la ubicación es italiana, puesto que, según se anuncia en la primera jornada, el palacio del duque está en Ferrara, lugar que le da el título nobiliario, propiedad de los Estados Pontificios desde finales del siglo XVI. Otro de los puntos en común es que el humor es un ingrediente fundamental en ambas composiciones, como corresponde a sus autores. No en vano, pese a las referencias más extendidas acerca de esta obra, atribuida sólo a Agustín Moreto las más de las veces, según el cierre de la comedia *La fuerza del natural*, su escritura se debe también al aragonés Jerónimo de Cáncer: “De Cáncer y de Moreto / fin aquí las plumas da, / probando que en todo sobra / la Fuerza del Natural”. Así lo han corroborado estudiosos como Luis Fernández Guerra, editor a finales del siglo XIX de unas *Comedias escogidas de Agustín Moreto y Cabaña* para la Biblioteca de Autores Españoles (vol. 39), o, más recientemente,

¹¹⁸⁰ Vid. el prólogo de Esther Borrego a *La fuerza de la ley* y la “Presentación” de María Luisa Lobato a toda la *Primera parte de comedias*, de Agustín Moreto, Miguel Zugasti, Esther Borrego, Beata Baczyńska y María Luisa Lobato (eds.), Kassel, Reichenberger, 2008, vol. 1, pp. 2 y 39.

Rus Solera, a propósito de sus comentarios a las *Obras varias* de Jerónimo de Cáncer y Velasco.¹¹⁸¹

El planteamiento inicial es semejante al trasunto de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca: Carlos, supuesto hijo de Roberto, criado de un duque, muestra unas ansias de progreso, una sensibilidad y un anhelo por aprender y formarse que asombra su propio padre. Por el contrario, Julio, presentado como hijo secreto del noble, se caracteriza por un comportamiento rudo, “rústico, y torpe”, que sorprende a Roberto, a quien, por la pureza de la sangre del joven, no entiende tal sarta de contradicciones. Carlos se queja a su padre de que vive “oprimido” por su “jerga villana”, y su lamento engarza tópicos acerca del determinismo, la libertad y la fortuna de los hombres, entre otros: “si la elección es / quien hace nobleza, y fama, / a pesar del hado, el hombre / es quien se ilustra, o se ultraja”. En varias ocasiones se interroga al más puro estilo de Segismundo, y en sus preguntas retóricas subyace una profundidad filosófica que no parece corresponderle:

Dije entre mí: “La fortuna,
la riqueza, la abundancia,
la nobleza, ¿es algún don,
que Dios infunde en las almas?
Con todo, el hombre es lo más.
¿No se adquieren? ¿No se ganan?”¹¹⁸²

¹¹⁸¹ *Comedias escogidas*, ed. cit., p. 228, y Jerónimo de Cáncer, *Obras varias*, ed. cit., p. LXXXI. También puede leerse en otros testimonios impresos que hemos consultado, así como en el manuscrito 15562 de la Biblioteca Nacional de España, procedente de la Biblioteca del Duque de Osuna e Infantado.

¹¹⁸² Agustín Moreto, *Comedias escogidas*, ed. cit., p. 211b.

Para colmo de males, se enamora de Aurora, un nombre nada extraño en el teatro de Moreto para designar a una mujer de clase alta, del que se sirve también en *La fuerza de la ley*, por ejemplo. La joven estaba destinada a casarse con su primo Julio para, según el duque, viudo, poder devolverle a su estado. La joven se extraña de la conversación de Carlos: “que aunque rústico, me dijo / razones muy cortesanas”. El pobre se convierte en un Cirano que ha de escribir a su hermanastro unas notas con las que se declare, pero Julio no entiende los códigos amorosos (cree que la servidumbre se ha colado en esas líneas porque las ha escrito un criado) y acaba protestando y desvelando la procedencia del papel. En la segunda jornada, Julio trata de resarcir su error (“cuanto él dijo, lo tenía / yo en el pico de la lengua”), y es mucho el empeño que ponen todos en tratar de refinar al joven, aunque no con mucho éxito.¹¹⁸³

Finalmente, el duque de Ferrara, apenado por la nula evolución de su hijo, piensa en casar a su sobrina con otro duque, y destituir a Julio de su puesto. Aunque en un principio las artimañas poéticas de Carlos logran disuadirlo, mientras aprovecha su dominio de la lengua para declararse nuevamente a Aurora, Julio se ha enamorado de Gila, la criada. Contra todo pronóstico declara su amor y le propone matrimonio, renunciando a su vida de noble. Pero cuando están a punto de anunciarse los desposorios entre Aurora y el duque Alejandro, Roberto anuncia que ha recibido una carta de su esposa en la que le cuenta que, cuando nació, cambió a su hijo por el del duque, creyendo que así le daría una vida mejor a este. Por todo ello, el duque de Ferrara averigua que el culto y refinado joven es en realidad su descendiente biológico, quien, felizmente, se casa con su enamorada.

¹¹⁸³ Ibídem, p. 211c y 218b. Véase la ed. cit. de *La fuerza de la ley*, pp. 63-196.

La portada de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, pero también el desarrollo de las acciones, hace pensar en la puesta en escena dentro de la residencia del noble, Juan Bautista Ludovisi. Se trata de una práctica muy frecuente en la época según Cotarelo, quien señala que, entre otros entretenimientos, “representábanse en las principales casas particulares comedias con música o sin ella, con ocasión de bodas y bautizos, promoción de destinos, cumpleaños, y fiestas onomásticas y hasta en las profesiones religiosas”. Buena muestra de ello es la lista de fechas principales para las que se componían obras dramáticas durante los reinados de Felipe IV y Carlos II, elaborada por Shergold y Varey, que recopilan abundantes documentos al respecto.¹¹⁸⁴

La representación de las cortes españolas en Italia pretende mantener el fiel reflejo de la opulencia regia peninsular hasta bien avanzada la centuria, y, por ejemplo, en palabras de Monsterrat Moli Frigola, “saca fuerzas y dinero de donde puede para celebrar el Himeneo de Carlos II con Mariana de Neoburgo [...], con un esplendor y un gozo tan fingido, que es un digno fruto del siglo de la maravilla”. En su honor se representaría, en la Olivera de Valencia (1690), *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, con el recuerdo de su primera puesta en escena para los Reyes Felipe IV y Mariana de Austria en el Coliseo del Buen Retiro (1652). Su historia constituye un ejemplo preclaro del esfuerzo por mantener estas formas de propaganda política, que tienen muy presentes

¹¹⁸⁴ Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVII*, op. cit., p. XII; Norman David Shergold y John Earl Varey, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982, pp. 17-18.

las grandes casas de nobles y mandatarios de Nápoles, Palermo, Florencia o, en este caso, Cerdeña.¹¹⁸⁵

La particularidad de la representación de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* está ligada a las cambiantes formas de ocio de la época, que, como señaló Anthony Close, influyen en las corrientes literarias y en los modos de escritura:

al tiempo que emergían nuevas formas de coexistencia social y nuevos grupos sociales iban alcanzando el poder, se abría el acceso a nuevas condiciones de esparcimiento y recreo y se creaban formas de difusión cultural distintas y de mayor alcance, lo cual propició que los diferentes tipos de literatura de entretenimiento se adaptaran a las nuevas y cambiantes circunstancias.¹¹⁸⁶

La tradición teatral española se dejaba notar en Zaragoza, donde fueron frecuentes las representaciones particulares, en casas de nobles que, como los duques de Villahermosa, participaban en la puesta en escena. Así como parece que ellos “tomaron parte activa como actores en las comedias mitológicas de la corte”, Juan Bautista Ludovisi, homenajeado en la loa de José Navarro, interviene en dos breves ocasiones a lo largo del diálogo.¹¹⁸⁷

Si habitual es el fomento de este tipo de actos por parte de los nobles, también lo es su participación activa, documentada, por ejemplo, en los antecedentes de otros políticos y literatos vinculados con Aragón

¹¹⁸⁵ Vid. Montserrat Moli Frigola, “Fiesta pública e himeneo. La boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo en las cortes españolas de Italia”, *Norba-arte*, 1989, 9 (1989), pp. 111-144 (la cita es de la p. 111) y la introducción de Aurora Egido a su edición de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón (Madrid, Cátedra, 1989).

¹¹⁸⁶ Anthony Close, *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, *op. cit.*, pp. 265-266.

¹¹⁸⁷ Sobre la participación de los nobles en el teatro zaragozano, remitimos a Aurora Egido, *Bosquejo de una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, *op. cit.*, p. 26.

en suelo italiano. Sonado fue el caso de Bartolomé Leonardo de Argensola, que hizo de Proserpina en cierta comedia que parodió el mito de Orfeo en una reunión de la academia de los Ociosos, en Nápoles, donde se le responsabiliza también de la autoría de alguna pieza de repente, un género de los que no son muchos los testimonios conservados (entre ellos, una pieza del también aragonés José Tafalla y Negrete). Parece probado, asimismo, que Lupercio fue el principal organizados de actividades de la academia, según Otis H. Green. En una de aquellas sesiones sería el propio conde de Lemos, que, como los Ludovisi, ostentó el cargo de virrey, el que recitara una comedia que él mismo había compuesto.¹¹⁸⁸

Suponemos que con el mismo entusiasmo debió de promover Juan Bautista Ludovisi la interpretación de la comedia de *La fuerza del natural*, puesto que parece probado su gusto por tales menesteres, convertidos en fiel reflejo de las celebraciones que llevaba a cabo la monarquía española. De hecho, se sabe que en 1681, con motivo del matrimonio de su hermana, Lavinia Ludovisi, con el XV duque de Atri, fue representada la obra *Celos aun del aire matan* de Pedro Calderón de la Barca. Así lo corrobora Encarnación Sánchez García en su catálogo de de las ediciones napolitanas en castellano del siglo XVII, custodiadas en la Biblioteca Nazionale di Nápoles, en el que da cuenta de un texto que remite, antes que a su celebración napolitana por parte del príncipe de

¹¹⁸⁸ Otis H. Green, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1945, pp. 88 y 93. De las dotes teatrales de Bartolomé, también se hizo eco Aurora Egido en su citado *Bosquejo de una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, p. 27. Sobre la comedia de repente en la que José Tafalla “Celebra los años de su alteza”, véase la citada tesis doctoral de Rosario Juste, vol. 1, pp. 151-154.

Pomblín (o Piombino) y de Venosa, a su puesta en escena para los reyes en el Coliseo del Buen Retiro.¹¹⁸⁹

Tampoco es en absoluto un caso aislado el del secretario, primero, capitán de la artillería, después, que redacta una loa para la casa particular en la que ejerce sus labores, tal y como hace nuestro poeta. Un rastreo de la bibliografía de la época desvela que las semejanzas no acaban ahí: pensemos en el caso de Antonio de Solís y Ribadeneyra (1610-1686). Antes de formar parte de la secretaría del Estado y convertirse en cronista de la conquista de Méjico, fue secretario del conde de Oropesa, virrey de Navarra y de Portugal. En la edición póstuma de sus *Varias poesías sagradas y profanas* (Madrid, Antonio Román, 1692), entre otras loas que remiten al título de una obra determinada, queda recogida una breve *Loa para una comedia doméstica que se representó en casa de los excelentísimos señores condes de Oropesa*. En ella interviene la condesa, aunque con mucho más papel que el príncipe de Pomblín en la loa de José Navarro. Si hacemos caso de Frédéric Serralta y su biografía del autor, “trabajar bajo las órdenes de un personaje tan sumamente encumbrado se consideraba entonces actividad sumamente honrosa”, de manera que cada lugar en el que figurase su nombre vinculado al de su señor podía reportarle fama y reconocimiento.¹¹⁹⁰

¹¹⁸⁹ Encarnación Sánchez García, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Florencia, Alinea, 2007, pp. 75 (n. 25) y 171. Julián de Pinedo y Salazar da cuenta de los lazos familiares de Lavinia Ludovisi, en su citada *Historia de la insigne Orden del Toisón de Oro*, a la que perteneció su marido (Madrid, tomo I, p. 453). Ésta, como su hermano, por cierto, tampoco tuvo descendencia.

¹¹⁹⁰ Antonio de Solís y Ribadeneyra, *Varias poesías sagradas y profanas*, ed. cit., pp. 248-252; Frédéric Serralta, “Nueva biografía de Antonio de Solís y Ribadeneyra”, *Criticón*, 34 (1986), p. 65.

Prolifera este tipo de obras, escritas para la celebración en casas particulares a imagen y semejanza de las piezas de carácter regioToda vez que aumenta su demanda, no sólo que se siga el ejemplo de las festividades cortesanas, sino que, inversamente, piezas teatrales concebidas en principio para un público provinciano, acabaron refundidas para su posterior representación en escenarios más distinguidos, caso de algunos títulos de Antonio de Solís o José Pérez de Montoro.¹¹⁹¹

También en el entorno más cercano de José Navarro se manifiesta esta tendencia. En el ámbito aragonés, José de Tafalla y Negrete, por ejemplo, escribió asimismo una *Loa para la zarzuela que se representó en casa de mi señora Doña Josefa Esmir y Bayetola, en obsequio del nacimiento de Cristo nuestro redentor, con singular pompa, culto y grandeza como se deja ver*, en la que el humor es un ingrediente fundamental. Desde el título se destaca la ponderación de los festejos celebrados con tal motivo, algo de lo que también se encargan los personajes de la loa de José Navarro en repetidas ocasiones. Sin embargo, ambas se distancian sobremanera ya desde el mero aspecto de su extensión, mayor en el caso de la pieza de nuestro poeta.¹¹⁹²

Es importante subrayar el momento de composición y publicación de la loa en Cállari o Caller, como se la llamaba en aquel entonces la ciudad de Cagliari, en Cerdeña. La ciudad sureña es testigo de

¹¹⁹¹ Frédéric Serralta, “Antonio de Solís y el teatro menor en palacio, 1650-1660”, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, *op. cit.*, pp. 155-168 y “Una loa particular de Solís y su refundición palaciega”, *Criticón*, 62 (1994), pp. 111-144; Alain Bègue, “De Cádiz a la corte: una loa particular y su refundición palaciega en las postrimerías del siglo XVII”, en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci (eds.), Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 7-85.

¹¹⁹² José Tafalla y Negrete, *Ramillete poético [...]*, *op. cit.*, pp. 7-11.

importantes enfrentamientos que se producen en todo el territorio, uno de cuyos desencadenantes es, precisamente, la muerte en 1664 de Nicolás Ludovisi, padre del dedicatario de esta loa, y virrey de la isla. En 1666 se producen importantes enfrentamientos con motivo de la elección del virrey, entre otras incómodas discusiones. Los rencores agitan a la nobleza sarda, que se siente despreciada, una vez más, por los partidarios de la corona española y las reacciones no se hacen esperar. En la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* veremos algunos indicios de ese clima inhóspito.¹¹⁹³

Conviene recordar que en 1665, con motivo de la muerte de Felipe IV, los teatros públicos y de la corte se cerraron por un periodo indefinido de tiempo en España. No sería hasta finales de 1666, precisamente, cuando reabrirían sus puertas para regocijo de los espectadores, reavivando la creación de nuevas obras, pero, también, con una notable recuperación de piezas antiguas. Como atestiguará Francisco Arce, “aunque pocos, tenemos datos de obras clásicas españolas representadas en los palacios de la nobleza de Cagliari en 1666 y 1681”. El estudio de la *Loa* que ahora nos ocupa añade un testimonio más a esas consideraciones, que, junto con otras conclusiones que enseguida pasamos a resumir sobre la imprenta sarda, nos permite afirmar que fue muy frecuente el teatro de carácter privado, y no sólo de autores clásicos, sino también de otros que triunfaban recientemente en la escena española, como es el caso de Agustín Moreto, o de Jerónimo de Cáncer, autores de *La fuerza del natural*.¹¹⁹⁴

¹¹⁹³ Giancarlo Sorgia, *La Sardegna spagnola*, Sassari, Chiarella, 1987; véase el capítulo séptimo, “Malessere sociale e la crisi del Seicento” (pp. 135-154), especialmente pp.147-148.

¹¹⁹⁴ Joaquín Arce, *España en Cerdeña, op. cit.*, pp. 111 y 141-191. Respecto al receso de las representaciones teatrales en España y su desarrollo durante los primeros

Al decir de otros historiadores de la cultura y la literatura sardas como Francesco Alziator, 1666 marca un comienzo en la aparición de este tipo de obras “menores” gracias a las prensas de la isla. A lo largo de ese mismo año se publica, por ejemplo, una loa que con motivo del cumpleaños de Carlos II compuso Giuseppe Delitala, autor, entre otros títulos, de una *Cima del Monte Parnaso Español con le tre muse castellane Caliope, Urania y Euterpe* (Caller, Onofrio Martin, 1672). De hecho, en el mismo volumen de la Biblioteca della Camera di Commercio di Cagliari en el que se encuentra la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* de José Navarro, aparece encuadrada otra muy posterior, de la misma naturaleza, aunque representada por personajes alegóricos como la Fama, Cerdeña, su Gobierno o la Fortuna. Se trata de una *Loa en la comedia que se representó en el palacio del excelentísimo señor don Felipe, conde de Egmont, [...] caballero de la insigne Orden del Toisón de Oro, virrey y capitán general del reino de Cerdeña*, escrita por Juan Efis Esquirro, e impresa bajo el mismo sello que la de nuestro poeta (“En Caller en la Estampa del Doct. D. Hylario / Galçerin. Por Nicolás Pisà. 1681”).¹¹⁹⁵

La mencionada es la primera de las obras contenidas en el volumen, inmediatamente anterior a la de José Navarro, y el autor, Juan Efis, escribió otros poemas de ocasión, publicados también de manera exenta por la misma imprenta, que, nacida en 1589, fue, sin duda, hasta

años del reinado de Carlos II, Norman David Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, pp. 331-333.

¹¹⁹⁵ Francesco Alziator, *Storia Della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni Della Zattera, 1954, pp. 149 y 412 (sobre el autor, véase el capítulo XVII del mismo libro, pp. 141 ss.). La obra de 1681 está registrada en el mismo volumen de la biblioteca de Cagliari, con la referencia propia CAGE 34 249 / LA 6 0700 / inv. 26387.

su desaparición en 1714, una de las más importantes de la isla (los volúmenes procedentes de la misma que se conservan en la Biblioteca de la Camera di Commercio revelan un cierto predominio del carácter institucional). Así, por ejemplo, una invocación a Apolo en verso, compuesta con motivo de la primacial calaritana celebrada por Pedro Vico, presidente de Cerdeña, en 1674. Se trata de un poema en heptasílabos y endecasílabos que riman dos a dos, rematado por diez sonetos en torno al mismo asunto. La segunda de las piezas de la recopilación está escrita en italiano, y un manuscrito anónimo en español titulado *Diálogo al nombre de mi señora la duquesa de San Germán*, donde conversan también personajes alegóricos y divinidades como Apolo, Orfeo o “todas las ninfas del Parnaso”, plagada de fragmentos musicados, según allí mismo se indica. De hecho, la escena comienza con la personificación de la Música en una selva, en la que se desarrollarán las acciones, y que sirve de escenario a intervenciones como la del mismísimo Orfeo tocando su lira.¹¹⁹⁶

Carlos II se convirtió en el protagonista de numerosas obras teatrales y parateatrales con las que se celebraba su reinado allende los mares, como muestra la abundancia de testimonios novohispanos, del mismo modo que sucede en Cerdeña. Las tablas se consideran una plataforma idónea para la propaganda política, logrando que *Teatro* y

¹¹⁹⁶ El manuscrito contiene la referencia CAGE 34 251 / LA 6 700 21\3 / inv. 26389. Sobre la imprenta de los Galcerín, cf. Eduardo Toda y Güell, *Bibliografía española de Cerdeña*, op. cit., pp. 14, 15, 72, 118, 277 ss. (entre otras). A ella remite también Joaquín Arce al tratar de la “Introducción de la imprenta en Cerdeña”, en su libro *España en Cerdeña*, op. cit., pp. 117-121.

poder se conviertan en dos realidades muy vinculadas entre sí, y, un paso más allá, la imprenta.¹¹⁹⁷

También a su rey dedica el mismo Juan Efis Esquirro otro grupo de poemas, publicados por la misma imprenta de los Galcerín en un opúsculo de veinte páginas en cuarto, que puede leerse hoy junto a los versos de José Navarro en Cagliari: *Relación con aplauso de los elogios / que dispuso el Excelentissimo Señor / Conde de Fuensalida Virrey, y Capitán / General deste Reyno al Encomio / tan famoso que yino de la Corte. / Dando assumpto á las plumas, para / correr los buelos en la esphera de / una quintilla en que se celebrava la / acción mas memorable, heroica y devota, / que demostró la Magestad Católica / de nuestro Ínclito Monarca CARLOS / SEGUNDO (que Dios guarde) [...]* (1685). Se trata de un curioso romance que recuerda un conocido gesto del hijo de Felipe IV: tal y como refería un soneto de Antonio de Solís al mismo asunto, la hazaña consistió en “haber acompañado y saso su coche [...] a un sacerdote que llevaba el Santísimo a un enfermo junto a la Florida”. Fue tanta la pompa que obtuvo tal suceso, datado el 20 de enero de 1685, que antes de trascender a las islas, dio lugar a la celebración de eventos literarios, como una academia en casa de Pedro de Arce, regidor de Madrid, presidida por Andrés Sánchez de Villamayor.¹¹⁹⁸

Y, aunque no contenidos en el mismo volumen, la moda de imprimir las loas para comedias celebradas en casas de nobles, a través

¹¹⁹⁷ Véanse los trabajos recopilados en el volumen *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Judith Farré Vidal (ed.), Pamplona, Universidad de Navarra / Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert, 2007.

¹¹⁹⁸ Esta información se debe al profesor Alain Bègue, que trató del asunto en su conferencia “Soneto y política en las postrimerías de la casa de Austria” (*Programme Intensif Erasmus “Sonnet et Politique”*, Université de Poitiers, 2012) y nos facilitó posteriormente algunas de estas referencias. El soneto de Antonio de Solís puede leerse en sus *Poesías varias*, Madrid, Antonio Román, 1692, p. 12.

de cuadernillos en cuarto, es una práctica en la que tuvo notoriedad la imprenta de los Galcerín, según puede constatarse mediante la consulta de otros títulos. Así, por ejemplo, la *Loa con que se introduxo la celebridad / de los felicissimos años que cumplió / á 6 de Noviembre de 1666 La Real / y Catholica Magestad de Dn. CARLOS / Segundo deste nombre N. Rey y Señor. / En la comedia que representó en el / palacio del Exell. Sr. D. Emamiel / Gomes de los Cobos Marques de Camarassa, Virrey y Capitán General / del Rey no de Cerdeña [...]*, escrita en español por el sardo José de Litala y Castelví, y publicada en el mismo año de 1666.¹¹⁹⁹

Las portadas revelan un predominio innegable de la literatura en español, lengua perfectamente hablada por los sectores de la sociedad sarda que ostentaban el poder. O bien se trataba de habitantes que procedían de España, o bien mantenían importantes relaciones con los españoles, mientras que, por el contrario, las zonas rurales o del interior mantenían su lengua nativa: el sardo. También las composiciones en verso se llevan la palma frente a otras formas de escritura; pero no sólo el teatro, la poesía y la relación de ocasiones especiales celebradas por la nobleza son conocidos gracias a esta imprenta. La saga de los Galcerín dio a luz infinidad de obras de naturaleza muy distinta, como, por ejemplo, *El forastero*, de Jacinto Arnal de Bolea, recientemente rescatado por Nicola Usai, que, debido a su estudio, revisaba la bibliografía sobre la literatura de la época en la isla. Con sus investigaciones ha ubicado al citado autor en “ese sector alto de la sociedad sarda, urbano e hispanizado, que podía alumbrar obras literarias en castellano”, un

¹¹⁹⁹ El opúsculo de Litala y Castelví, tiene sólo unas diez páginas. Puede consultarse la referencia en el citado trabajo de Eduardo Toda y Güell, *Bibliografía española de Cerdeña, op. cit.*, p. 104.

reducido ámbito, dice él, donde vio la luz un grupo de “textos que llamamos hispano-sardos”.¹²⁰⁰

Cerdeña había sido conquistada por los aragoneses a lo largo del siglo XIV, de manera que contó entre las posesiones españolas desde la unión de las dos coronas hasta principios del siglo XVIII. En el momento en que José Navarro publica su *Loa para la comedia de la fuerza del natural* se inaugura la proliferación de este tipo de composiciones, difundidas con el ánimo de respaldar el poder de un imperio que empezaba a resquebrajarse. Hablando del desarrollo de los centros de enseñanza, las bibliotecas particulares y la imprenta, en palabras de Joaquín Arce, “no puede negarse la participación ideológica de Cerdeña en los ideales políticos y religiosos de la España de los Austrias”. A lo largo del siglo, el gobierno español había tomado una serie de medidas, que fueron, al parecer, beneficiosas para la economía de Cerdeña, y que “obligan al reconocimiento del pueblo sardo hacia la nación española”, según P. Gemelli, economista del siglo XVIII.¹²⁰¹

Sin embargo, la nobleza valenciana, catalana y aragonesa establecida en Cerdeña disfrutaba de tratos fiscales favorables y exenciones aduaneras, uno de los mayores problemas, según se ha indicado en el capítulo de la poesía de ocasión. Se trataba de una serie de privilegios heredados del siglo precedente, que acentuaba todavía más, si cabe, las notables diferencias en el reparto de la riqueza, destinada sobre todo a aquellos que estaban vinculados con el estamento militar de la

¹²⁰⁰ Nicola Usai, “La geografía de *El forastero* y el contexto literario de Jacinto Arnal de Bolea”, en *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685)*. *Studia in honores Prof. Anthony Close*, Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.), Madrid, Sial, 2012, pp. 121-138 (la cita es de la p. 123).

¹²⁰¹ Joaquín Arce, *España en Cerdeña*, *op. cit.*, pp. 107 y 56-58. Para más información sobre la historia de la “Cerdeña aragonesa y española”, *ibídem*, pp. 34-40.

Corona de Aragón, nobles con origen peninsular, pero también de procedencia italiana, como es el caso de la familia Ludovisi.¹²⁰²

Precisamente en esa nobleza y sus rencillas internas se encuentra la causa de los disturbios que pronto se producirían en territorio sardo. En 1666 comienzan problemas políticos en la isla en relación con el gobierno español, que pronto sumirá a la isla en una profunda crisis, devenida, en buena parte, del poder central. Como figura en una relación anónima de la época, los sardos se lamentaban de

que sus servicios hechos a la Corona, en tantos y repetidos donativos, ordinarios y extraordinarios, han excedido la posibilidad de sus fuerzas: que para la guerra de Cataluña y Nápoles y otros trabajos de la Monarquía acudieron con relevantes socorros: que la peste arruinó la mitad del reino, [...] que con la falsa moneda y su pérdida se hallan exhaustos: que los extranjeros que mandan chupan la sustancia del Reino llevando o enviando a España cuanto dinero recogen: que sus fueros y privilegios no se observan [...].¹²⁰³

En ese ambiente se publica la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* de José Navarro, cuyo contenido o argumento, características formales y personajes, conviene analizar, en paralelo siempre con la pieza a la que presenta, puesto que, como venimos anunciando, muchas son las similitudes entre ellas. Debido a las reflexiones del poeta a medida que da voz a los intervinientes, es interesante el planteamiento conjunto de todas las ideas estéticas a las que da cabida. Algunos de los versos nos hablan de poética teatral, enfocadas sobre todo en las

¹²⁰² Sintetiza el proceso Bruno Anatra en su libro *Istituzioni e società in Sardegna e nella Corona d'Aragona (Secc. XIV-XVII). El arbitrio de su libertad*, y especialmente en el capítulo "Corona e ceti privilegiati nella Sardegna del XVII secolo" (Cagliari, AM&D, 1997, pp. 27-36).

¹²⁰³ *Apud* Francesco Manconi, *Cerdeña: Un reino de la Corona de Aragón bajo los Austria, op. cit.*, pp. 478-480.

modalidades breves, aunque no exclusivamente. Si se tiene en cuenta la carencia de preceptivas especializadas en ese momento, este tipo de testimonios se convierte en una fuente interesante a la hora de comprender dichos géneros.

1. Contenido

Con un argumento muy simple, más bien autorreflexivo, que gira sobre todo en torno a la preparación de la muestra posterior, se presenta una conversación entre los diversos criados, con un mantenimiento de la unidad del tiempo y el espacio. En general, siguiendo las características estructurales resumidas por Jean-Louis Flecniakoska, en esta loa de José Navarro encontramos toda una serie de elementos que iremos analizando: salutación; alabanza de la ciudad (y del personaje) en que se celebra el espectáculo; la incursión de lo cómico, además de una, o varias, historietas intercaladas; glosas y diversas referencias a la obra; relación en primera persona; y, finalmente, muestras de “erudición barata”.¹²⁰⁴

Buena parte del texto responde a las raíces semánticas del término que le da nombre: *loa* como *alabanza*, que, debido a la especificidad del público, tan selecto como el de la familia Ludovisi, esta vez no se resume al tópico de la *captatio benevolentiae* de un auditorio impersonal. Los versos más cultivados se brindan al agasajo del príncipe de Pomblín, si bien no hay que seguir sus ponderadas descripciones al pie de la letra, puesto que, en palabras de Justo Fernández Oblanca, “este género adquiere un notable grado de convencionalización que hará que no se tomen muy en serio lo que en ellas se dice”. Es evidente la similitud de este tipo de versos con los de naturaleza epidíctica o encomiástica, que hemos estudiado en el capítulo dedicado a la poesía de ocasión, al referirnos al marbete graciano de la “circunstancia especial”.¹²⁰⁵

¹²⁰⁴ Jean-Louis Flecniakoska, *op. cit.*, pp. 69 ss.

¹²⁰⁵ *Vid. supra.* lo dicho a propósito del *Cisne de Apolo*. Sobre el sentido de la *alabanza* en una loa a los ojos de la crítica moderna, *cf.* Justo Fernández Oblanca, *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, *op. cit.*, p. 45.

En esta ocasión, el objetivo principal es el de felicitar a Juan Bautista Ludovisi, a cuyo servicio como secretario “de guerra” se encontraba nuestro poeta según la documentación consultada, tras haber ejercido como tal con su padre Nicolás. Además, no podía sino agradecer al noble que, en premio por sus servicios, le otorga en mayo de 1665, recordemos, el título de capitán de la artillería de la escuadra de las galeras de Cerdeña. Le escribe esta loa para celebrar su cumpleaños, en la línea de otros textos anónimos de ese cariz, como, entre muchas otras, la “Loa a los años de su alteza”, de don Francisco Avellaneda, que rescatara del olvido Rafael Benítez Claros, mucho más breve que la que nos ocupa y con un componente musical muy llamativo. El estudioso subrayaba ya en su estudio introductorio la rareza de este tipo de textos, que muchas veces han llegado a nuestros días a través de testimonios únicos.¹²⁰⁶

Al joven personaje, que cumple entonces veintiún años, se refiere nuestro poeta con sobrenombres de lo más variopinto, que pretenden ensalzar su grandeza, émula de admiradas figuras del pasado. Se aprovecha para elaborar un recuerdo ligero de la historia reciente de España, y la posible intervención de Juan Bautista Ludovisi, por pequeña que fuese, en el buen desarrollo de los hechos. Tocaba a su fin el reinado de Felipe IV, durante el cual, citando a Felipe B. Pedraza Jiménez, “las loas cobran vigor ya que resultan imprescindibles para el fin panegírico que tiene como conjunto el teatro palaciego”. Tengamos en cuenta que, como señalara Enrique Llul, la loa parece un “óptimo medio de propagar unas tesis políticas”. Así podía suceder incluso en las representaciones de

¹²⁰⁶ *Verdones del Parnaso*, Rafael Benítez Claros (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969, pp. VIII-IX y 45-49. Véase el capítulo dedicado a la biografía del autor.

carácter privado, donde se celebra la perpetuación de la realeza ante el noble correspondiente, claramente perceptible en este caso.¹²⁰⁷

De las tres ocasiones en las que se introducen largos parlamentos dedicados al príncipe, pronunciados por el personaje de José Navarro, la primera de ellas se presenta a modo de “relación en octavas” de sucesos (v. 85) y, precisamente, la alabanza se extiende a la más alta dimensión del estamento nobiliario: la realeza. Al igual que en la sala de comedias, durante el reinado de los Austrias el espectáculo cortesano había convertido al rey en “un foco de atención fundamental de las fiestas palaciegas”, que, de paso, divertía a los suyos.¹²⁰⁸ Pero no sólo se trata de entretener a la realeza, sino que, al igual que se da por supuesta su dedicación a transmitir la fe cristiana, como escribiera Juan de Zabaleta en 1654, “los poetas vasallos de un rey grande debían de tener siempre en la mano la pluma” por razones muy otras. Es más,

estas plumas habían de estar muy atentas a las grandes obras de un rey grande. Apenas había de haber obrado un rey cosa de aplauso digna, cuando se habían de estar deshaciendo estas plumas en su aplauso. [...] Las voces que mejor pueden llegar a sus oídos son las que, escritas, llegan a sus ojos.¹²⁰⁹

José Navarro alude al matrimonio de la infanta Margarita María Teresa (1651-1673), que llegó a ser emperatriz de Alemania gracias a su matrimonio con su tío el emperador Leopoldo I. Ella y su hermano,

¹²⁰⁷ Felipe B. Pedraza Jiménez, “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), p. 97; Enrique Llul, “Apuntes para un estudio sobre la fundón teológico-política de la loa en el Siglo de Oro”, *Notas y estudios filológicos*, 2 (1985), p. 45

¹²⁰⁸ Aurora Egido, “La puesta en escena de *La fiera, el rayo, la piedra* de Calderón según la edición de 1664”, en *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, p. 177.

¹²⁰⁹ Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Cristóbal Cuevas García (ed.), Madrid, Castalia, 1983, p. 176.

Carlos II, fueron los únicos descendientes de Felipe IV y Mariana de Austria que sobrevivieron. Todos ellos desempeñaron un papel relevante en el desarrollo y fomento del teatro, que tanto gustaba a la familia. Al hilo de este tipo de celebraciones, entre los cuatro hijos que tuvieron la misma Margarita y Leopoldo, se encontraba María Antonia, cuyo décimo cumpleaños, por ejemplo, se festejó con la palaciega puesta en escena de *La púrpura de la rosa*, de Calderón de la Barca.¹²¹⁰

La unión de la infanta y el emperador alemán tuvo lugar en Viena el 24 de enero de 1667, con la organización de notables festejos; entre ellos, una representación de los Argonautas en busca del Toisón de Oro. Pero el matrimonio se había formalizado previamente por poderes en 1663, aunque no sería hasta mucho más tarde, el 28 de abril de 1666, cuando la joven partiría de Madrid hacia Denia (después partirían en barco hacia Barcelona). Esta ciudad se menciona en la loa (vv. 103, 112), lo cual nos ayuda a datar su publicación en los meses posteriores. El notable retraso de dicho traslado, de cuya comitiva se preocupó personalmente Leopoldo I, incomodó bastante al esposo, quien, en sucesivas cartas a la corte, llegó a compararse con Jacob a la espera de Susana. Se achacaba a veces a la salud de la joven, aunque parece ser que los motivos eran muy otros (v. 234). En cualquier caso, este malestar andaba en boca del pueblo, como revela José Navarro en la primera de las octavas:

¹²¹⁰ Pedro Calderón de la Barca, *La púrpura de la rosa*, Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martín Cunningham (eds.), José María Díez Borque (pról.), Kassel, Reichenberger, 1990, p. 61-62. Esther Borrego recoge la consecución de “Matrimonios de la Casa de Austria y fiesta cortesana”, con los espectáculos celebrados a tal efecto, en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (eds.), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 79-115.

Después que, con bizarros esplendores,
la augusta flor, la Aurora Margarita,
venció del accidente los ardores
que Fénix en el riesgo la acredita,
cediendo a los decretos superiores,
con que el pesar y el gozo se limita,
llegó el día feliz, enigma extraña
que España deseó, que temió España. (Vv. 87-94)¹²¹¹

Ese viaje de la infanta Margarita, personaje central de *Las Meninas* de Velázquez, se convierte en el motivo principal de la relación, del que todo el mundo anhelaba tener noticia, tal y como se refleja en palabras de Goñi: “cuénteme alguno el viaje” (v. 63). Puesto que no ha acompañado al séquito por cumplir las órdenes de Juan Bautista Ludovisi, según señala José Navarro (vv. 51-59), se ha librado de la tempestad que casi provocó el naufragio de los suyos a la altura de Córcega (vv. 33-36). Aún así, lamenta haberse perdido el encuentro con la hija del rey, y pide que le transmitan los sucesos de un modo que recuerda el origen de este tipo de composiciones, asociado con el género epistolar: “cuénteme alguno el viaje, / y de consuelo me sirva / que goce atento el oído / lo que no pudo la vista” (vv. 63-66). La imaginación se sirve de la literatura para aliviar esa ausencia gracias al recurso de la hipotiposis o *evidentia*, que consiste en la mostración por medio de palabras. Según explicó ya Herrera en sus anotaciones a Garcilaso,

¹²¹¹ Transcriben fragmentos de dichas cartas y detallan las celebraciones Ferdinand Opll y Kart Rudolf en *España y Austria*, Kart Rudolf, Ana Murr, Angelika Santillán y Miguel Ángel Vega (trads.), Madrid, Cátedra, 1997, pp. 140-146. Sobre dicho matrimonio, véase también, entre otros muchos trabajos, el de Jean Bérenguer, “Los Habsburgo y la sucesión de España”, en *Los Borbones. Dinastía y memoria de nación en la España del siglo XVIII*, Pablo Fernández Abadalejo (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 50-56.

aunque no intervengan los ojos, la descripción se proceda como una imagen.¹²¹²

Margarita Teresa siguió la misma ruta que su madre había recorrido años antes, sólo que en el sentido inverso; pero los paralelismos debidos al complejo entramado de las bodas familiares no terminan ahí. Resultan sumamente curiosas las similitudes del matrimonio de la protagonista con el de su tía, que fue objeto de múltiples celebraciones, muy recordadas también por los cronistas. Una de ellas tuvo lugar precisamente en Zaragoza, y originó, gracias a la pluma de Bartolomé Leonardo de Argensola, la *Relación del torneo de a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la serenísima reina de Hungría y de Bohemia, infanta de España, presentes el Rey Nuestro Señor y los dos serenísimos infantes, sus hermanos, que a su Majestad acompañaron [...]*.¹²¹³

Como era habitual, la hija de Felipe IV había sido objeto previamente de numerosas creaciones de carácter literario y, entre ellas, dos tempranas alabanzas que le dedicó Vicente Suárez de Deza cuando esta tenía tan sólo siete años. Se trata del baile de *Un retrato de la señora infanta Margarita*, dialogado y en verso, que juega con la idea de la écfrasis, y de algún pasaje anterior, aparecido en su mojiganga de *Personajes de títulos de comedias*, en la que pudo leerse: “¿qué habrá que no haga el Aurora? / ¿Y qué habrá que el sol no haga?”. Y es que,

¹²¹² Aunque los trabajos sobre la cuestión son innumerables, se refiere al sustento retórico y la erudición por parte de Herrera en tales consideraciones Juan Montero, “Las Anotaciones, del texto al lector”, en *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Begoña López Bueno (dir.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, p. 97.

¹²¹³ Ha resultado de utilidad el estudio introductorio a la edición de dicho texto por parte de Sandra M.^a Peñasco González, A Coruña, Ediciones del SIELAE, 2012, además de su primer acercamiento al texto, “Bartolomé Leonardo de Argensola y su relación del torneo de Zaragoza de 1630”, *Argensola*, 119 (2009), pp. 233-264.

además de las abundantes dilogías que caracterizan también la escritura de este autor, José Navarro coincide con este y otros autores en el empleo de algunas imágenes tan generalizadas como esa alusión femenina de la Aurora, el nombre más elogioso que podía dársele a Mariana de Austria, madre de la homenajeadada. Pero también del sol, símbolo insuficiente para representar a Felipe IV, e incluso a la propia Margarita: “En Barcelona el sol (si el sol ser puede / comparación, que explique a Margarita)” (vv. 223-224). E incluso personajes y episodios mitológicos, como el rapto de Europa, o Venus naciendo a la orilla del mar (vv. 127-134).¹²¹⁴

No sólo quedan representados los máximos exponentes de la realeza, puesto que otros son los personajes mencionados que tomaron parte activa en el traslado que se cuenta. El principal de todos ellos, claro está, es el homenajeadado en la loa, Juan Bautista Ludovisi, cuya familia guardó estrecha relación con Felipe IV, que había apadrinado a otro hijo de Nicolas Ludovisi, príncipe de Venosa. José Navarro enfatiza uno de los cargos que ostentaba: el de general de la escuadra de Cerdeña (v. 174), por lo que, metonímicamente, se le atribuye la victoria de la totalidad de las popas o barcos que conduce.¹²¹⁵

La protección y el buen consejo que se esperaba de su linaje, por cierto, fue una garantía para la realeza con el paso de los años, puesto que, bien entrado el siglo XVIII, Gaetano Boncompagni Ludovisi sería el

¹²¹⁴ Vicente Suárez de Deza, *Teatro breve*, Esther Borrego (ed.), Kassel, Reichenberger, 2000, vol. I, pp. 442-449 (*Un retrato de la señora infanta Margarita*), y vol. II, pp. 607-621 (*Personajes de títulos de comedias, por el estilo nuevo. Hízose en fiesta de la Señora Infanta Margarita en el Retiro*); la cita es de la p. 620, vv. 244-245. Se trata de una de las constantes en las loas dedicadas a Mariana de Austria, como apuntó Judith Farré, “El espectáculo del elogio en el teatro cortesano”, en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, op. cit., p. 279.

¹²¹⁵ Así figura en el legajo 3.479, documento 19, del Archivo General de Simancas, según atestiguó Ricardo Magdaleno en *Papeles de Estado. Sicilia. Virreinato español. Catálogo XIX del Archivo de Simancas*, Valladolid, Patronato Nacional de Archivos Histórico, 1951, p. 240.

encargado de acompañar a la reina Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III. Ambos protagonizaron un nuevo matrimonio que continuaba los lazos entre España e Italia, en cuyo fortalecimiento tuvieron no poco que ver los literatos aragoneses desde los albores del siglo XVII, gracias al atento designio de los Argensola y a la paradigmática figura del conde de Lemos. De sus reuniones fue heredera la academia a la que perteneció José Navarro, luego secretario de los Ludovisi.¹²¹⁶

“El ínclito, el excelso, el invencible / príncipe de Pomblín” (vv. 167-168) es equiparado a la figura de Marte en sus dotes belicosas (v. 169). Se le recuerda como general de la escuadra de Cerdeña, al mando de navíos napolitanos para garantizar la seguridad de la travesía, capaz de despertar la admiración de las deidades marinas: “De su noble caudillo a la asistencia / blasones deben de inmortal memoria / las galeras ilustres de Florencia, / honor de Tetis, de Neptuno gloria” (vv. 199-202). Sus luchas cristianas contra los herejes del norte de África, los turcos y los piratas del Mediterráneo, que se repiten a lo largo de la loa (vv. 585), prueban la valía militar del joven Ludovisi, uno más entre los combatientes y políticos que acompañaron a Margarita de Austria en su más importante viaje. Juan Bautista pasa a erigirse en un ejemplo de la conocida la notoriedad de las flotas españolas, que, ya en los siglos XIV y XV, unieron sus fuerzas desde Cataluña y Aragón en la conquista de

¹²¹⁶ Sobre el primero, véase María Teresa Cacho Palomar, “El *Cancionero* del Fondo Boncompagni-Ludovisi de la Biblioteca Apostólica Vaticana”, art. cit., p. 1902. Ella misma repasaba recientemente las huellas de “Los Argensola en Italia”, *Argensola*, 119 (2009), pp. 187-209, en la estela de trabajos tan importantes en esta línea como los de Otis H. Green, “The Literary Court of the Conde de Lemos at Naples (1610-1616)”, *Hispanic Review*, I (1933), pp. 290-308, después continuado por su ya citado estudio *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, o “Bartolomé Leonardo de Argensola y el reino de Aragón”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 4 (1952), pp. 7-112. A ellos remitimos a propósito del largo recorrido de las relaciones entre España e Italia en el Siglo de Oro, un episodio que excede el propósito de nuestras páginas.

las islas sardas. Dicho procedimiento les reportó una fama largamente recordada, que habría de sumarse a la conocida agresividad que los enfrentamientos en el *Mare nostrum*.¹²¹⁷

Aparte del príncipe de Pomblín, el primero de los políticos que se mencionan en la relación es Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio, marqués de Astorga y de San Román (vv. 119-120), entre los muchos otros títulos nobiliarios y reconocimientos que ostentaba, como marqués de la Velada, conde de Trastámara o dos veces grande de España. También se le concedieron cargos de responsabilidad como el de virrey de Nápoles (1672-1675), o, el que más nos concierne en ese momento, virrey y capitán general de Valencia desde 1664 a 1666. Allí recibe a la comitiva y se encarga de la protección del séquito real, con la aparente autoridad que le caracteriza, según cuenta el poeta (vv. 119-126). Previamente había sido embajador en Roma, y conocía bien los entresijos de la defensa marítima en el Mediterráneo, así como de ataques terrestres por los que había sido condecorado.¹²¹⁸

Aparece juntamente el entonces duque de Alburquerque (v. 151), Francisco Fernández de la Cueva y Enríquez de Cabrera (1619-1676), VIII con dicho título nobiliario, que fue enviado a Viena para acompañar a la infanta Margarita, con su esposa, camarera mayor de la reina. Curiosamente, una hermana suya, Ana, se casó en Zaragoza, el 14 de

¹²¹⁷ Pinuccia F. Simbula, “De bona guerra, de pirático modo”, en *Corsari e pirati nei mari di Sardegna*, Cagliari, Istituto sui rapporti italo-iberici, 1993, pp. 37-63.

¹²¹⁸ Diana Carrió-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, op. cit., pp. 152, 211 (n. 304), 262, y 282-287. Véase también su biografía “Álvarez Osorio Gómez Dávila y Toledo, Antonio Pedro”, llevada a cabo por la Fundación “Palacio de Velada”, <<http://www.palaciodelvelada.org/personajes.htm#alvarez>> [Consulta el 1/2/2013].

junio de 1654, con Jaime Fernández de Híjar, destinatario de las *Poesías varias* de José Navarro.¹²¹⁹

Entre otros cargos, el duque de Alburquerque fue virrey de Nueva España y de Sicilia (1667-1670), pero también había sido general de la Caballería del Ejército de Cataluña, capitán general de la Armada de la Mar Océano y, teniente general de la Mar. Este último es el cargo mencionado en el poema (v. 156), por el cual el ejercicio de su poder sobre las aguas parece doblegar al mismísimo Neptuno (v. 163). Tan distinguido militar y diplomático, que acabó siendo mayordomo de Carlos II en sus últimos años de vida, se enfrentó con numerosos problemas también a la vuelta de aquel viaje. Entre los documentos de 1649 a 1667 del legajo 3.490 del Archivo General de Simancas se conserva documentación al respecto, pero también acerca de la sucesión del duque de Alburquerque como virrey de Sicilia a Francisco Laetani, duque de Sermoneta.¹²²⁰

Mientras que el duque de Alburquerque fue nombrado jefe de la escolta de Margarita de Austria, velaba por la seguridad de los viajeros “el del Viso” (v. 159), que heredó del primero la capitánía general de las galeras de España. Al decir de José Navarro, Enrique Bazán y Benavides, marqués del Viso y de Bayona, desempeñaba ya “alto regimen” dentro de la escuadra española. Sus triunfos en el mar y su potencial defensivo se comparan al poder de Neptuno y su tridente, una destreza militar que

¹²¹⁹ María José Casaus Ballester, “La casa ducal de Híjar y sus enlaces con linajes castellanos”, *Boletín Millares Carlo*, 27 (2008), p. 113.

¹²²⁰ Cesáreo Fernández Rudo, *Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque. Informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello, 1884. Se conserva información al respecto de su toma de posesión en el Archivo General de Simancas, *apud* Ricardo Magdaleno en *Papeles de Estado. Sicilia. Virreinato español*, *op. cit.*, pp. XVI y 258.

pudo heredar de su padre, de quien ya se contaban innumerables hazañas en “la Berbería”. Según se cuenta del marqués del Viso, antes de ser capitán general de las galeras de España,

empezó en Flandes con una compañía de infantería española con que sirvió el año siguiente [1631]. El 32 fue capitán de caballos. Desde primero de 33, sirvió de teniente general en las galeras de Sicilia, a su costa sin sueldo. El año de 37, peleando las galeras de Nápoles, Sicilia y Gerona, con nueve bajeles holandeses, abordó con la galera que estaba a tres que rindió. [...] Este año [1640] se halló en Barcelona el día de la soblevación padeciendo muchos riesgos.¹²²¹

Acompañaban además a la comitiva tanto las escuadras de España como las de Sicilia, bajo el mando de otro militar español con cierta trascendencia política en el momento, que fue después también capitán general de las galeras napolitanas y virrey de Nápoles. Se trata de Fadrique Álvarez de Toledo y Ponce de León (1635-1705), cuyo segundo apellido sirve para evocar al mismo tiempo al famoso conquistador en los versos siguientes. Fadrique fue VII marqués de Villafranca del Bierzo (v. 184), además de Villanueva de Valdueza, grande de España y caballero de la Orden de Santiago. Acompañó al séquito de naves desde Denia hasta Final, pasando por Barcelona, Rosas, Cadaqués y Marsella. Después, la travesía de la emperatriz seguiría por tierra, mientras que cada escuadra regresó a su lugar de origen.¹²²²

Otra figura de envergadura dentro de la historia de España del último siglo, si se trata de modelos dignos de emulación en las aguas, es

¹²²¹ Martín Fernández Navarrete, *Disertación sobre la historia de la náutica y de las ciencias matemáticas que han contribuido a sus progresos entre los españoles*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1846, pp. 374-379.

¹²²² Miguel Salvá, *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1853, tomo XXIII, pp. 533-536.

Juanetín Doria (v. 176). Era capitán de galeras genovesas, y famoso por sus enfrentamientos con franceses y catalanes.¹²²³ Probablemente todos recordarían al tío de este “Oria ginovés” (v. 191), Andrea Doria (1466-1560), que ya había sido acompañante de viajes regioes en el siglo precedente. Se convirtió en pieza indispensable de la “inmortal memoria” de las galeras implicadas en la operación (v. 200), que estuvo primero al servicio de Francisco I de Francia, pero desertó para formar parte del ejército fiel a Carlos V. Dicen que fue gracias a ciertos prisioneros de origen español, que, hábiles con las palabras, lograron “atraer hacia el bando del emperador al mejor marino de la época”.¹²²⁴

Puesto que se trata de un tamo de viaje marítimo, los versos se centran en el elogio por medio de motivos y episodios acuáticos memorables, los militares que acompañan a Margarita de Austria se entroncan con el linaje de personajes que lindan con lo legendario, o que forman parte de la mitología: Colón, Ulises (v. 195) o Ponce de León (v. 264). No obstante, es notorio el declive político que está sufriendo el país con respecto a algunos de los asuntos de la historia reciente, tratados en las *Poesías varias*. Ya no hay mención alguna a los conflictos con Portugal, que había logrado su independencia tras una grave derrota española en el año precedente a la publicación de la loa. Sin embargo, en boca del personaje de José Navarro (aunque figurara como *Gav.*) se vislumbra la estela de la Restauración de Barcelona, al paso de la comitiva por la ciudad. “Cataluña se dividió entre los partidarios de

¹²²³ *Memorial histórico español. Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de Historia*, Madrid, Academia de la Historia [Imprenta y fundición de Manuel Tello], 1893, vol. 24, pp. 6-8; Diana Carrión-Invernizzi, *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, op. cit., pp. 263 y 277.

¹²²⁴ Vicente de Cadenas, *El protectorado de Carlos V en Génova. La “Condotta” de Andrea Doria*, Madrid, Hidalguía, 1977, p. 44.

Francia y los de España”, como recordaba John Lynch, pero “a mediados de 1651 el ejército español, mandado por don Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV, avanzó sobre Barcelona y emprendió un prolongado asedio a la ciudad”, que se rindió en 1652. Al parecer, el séquito que acompañaba a Margarita de Austria discurre por la costa catalana sin olvidar que el mantenimiento de dicho territorio seguía siendo una preocupación, que se hace patente en estas octavas.¹²²⁵

Muchos los historiadores que han insistido en que no se deben identificar los sucesos de Cataluña con Juan José de Austria, como Henry Kamen o Teófanos Egido. Fueron muchos los sucesos que tuvieron lugar a ese respecto con el paso del tiempo y, de hecho, en 1666 se avivaron los conflictos catalanes, puesto que hay constancia de ciertas trifulcas en el mes de enero. Tiene por eso mucho más sentido el recuerdo de aquellos acontecimientos en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, que, no obstante, juegan con la enfermedad que aquejó a parte de la comitiva estando ya en el puerto de Denia:

El famoso Gonzaga, que preside
de Cataluña al noble principado,
a su alborozo regocijos pide
por la salud que el cielo ha restaurado;
la playa en tanto con sus leños mide
la escuadra del Bautista y aclamado
de la fama a su templo se previene
el valiente francés Monsiur Daluene. (Vv. 231-238)¹²²⁶

¹²²⁵ John Lynch, *España bajo los Austrias*, Barcelona, Península, 1972, vol. II, pp. 149-150.

¹²²⁶ Rosa M.^a Alabrús analiza ese contexto en los momentos previos al reinado de Carlos II que refrendan la vigencia de la preocupación, a lo largo de su capítulo “El final de la dinastía”, en *Historia de España. Siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*, Ricardo García Cárcel (coord.), Madrid, Cátedra, 2003, pp. 402-404. Véase

El primero de los aludidos es Vicente Gonzaga, lugarteniente y capitán general, y virrey de de Cataluña (1664-1667), y, más tarde, también virrey de Sicilia y gobernador del Consejo de Indias. La “salud restaurada” se debe al contagio de tercianas por el que falleció la camarera de la infanta, que hizo enfermar, entre otros, al duque del Alburquerque y a la misma Margarita (v. 234). Gonzaga fue el encargado de gestionar los permisos para el zarpado de los viajes reales desde Cataluña, pero también participó de los festejos que se hicieron para despedir a la futura emperatriz Margarita, de cuyos pagos, por cierto, no quedó muy satisfecho, según revelan algunas cartas conservadas. Su descontento se acentúa cuando al año siguiente de la partida, 1667, pierde el virreinato de Cataluña, debido, al parecer, a su cercanía con Juan José de Austria.¹²²⁷

La relación de aquellos hechos por parte de José Navarro no parece convencer a los presentes, que han llegado mientras tanto al palacio (vv. 285-290). Roig, apostilla: “Por Dios, que la relación / es un poco chabacana” (vv. 279-280), todo ello inmediatamente antes de que algunos de los personajes han tomado vestiduras de mujeres. Ese relato del viaje real incluye ya las hazañas de “la escuadra del Bautista” (v. 236), de manera que la grandeza de la monarquía se presenta de la mano, lógicamente, de la nobleza. Estas inclusiones avanzan el segundo de los parlamentos de José Navarro para elogiar la figura del príncipe de

también Henry Kamen, *Imperio: La forja de España como potencia mundial*, Amado Diéguez (trad.), Madrid, Suma de Letras, 2004, p. 643.

¹²²⁷ Baltasar Cuartero y Huerta y Antonio de Vargas Zúñiga, *Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro. Documentos de estado y gobierno de España y confederaciones entre personajes*, Madrid, Real Academia de Historia, 1960, tomo 26, vol. K.38/K.74, núm. 40.467-42.233, pp. 78, 79, 81 y 89; Carmen Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de Historia, 2006, pp. 79-80.

Pomblín. Este nuevo monólogo está ya dedicado íntegramente a él, y se anuncia así: “Si el príncipe me escuchara / y yo en su dosel le viera, / de esta suerte le dijera / si el temor no me turbara” (vv. 518-519). En octosílabos se le pide permiso para ofrecerle el espectáculo teatral, y, nuevamente, es la metáfora náutica la que le sirve para describir las actividades de palacio (vv. 542-545).

Finalmente, tras un extenso diálogo sobre el que volveremos, en el que se decide el reparto de los papeles de la comedia, pronuncian a coro el título de la pieza teatral, al igual que en el original de Cáncer y Moreto. A continuación, se cierra la obra con un el tercer monólogo dedicado al destinatario de las celebraciones, coincidiendo con las loas dedicadas a otros personajes de la realiza, como es el caso de las de la Casa de Austria, muy estudiadas. Pese a que lo habitual era la reserva del cierre de la pieza para mencionar al monarca, en este caso, el príncipe de Pomblín es quien figura en la conclusión de la loa, mientras que la infanta Margarita y Felipe IV, sólo mencionados de manera anecdótica, concurren cuando se cuenta su relato.¹²²⁸

Se trata del “Romance a los años de su excelencia”, en cuyos octosílabos su secretario da voz a diferentes deidades, empezando por Júpiter (v. 573), que brinda por el joven Ludovisi, pero también, en este orden, Marte (v. 595, que menciona a Belona, v. 603), Venus (v. 606), Diana (v. 617), Apolo (v. 633), Mercurio (v. 645) o Saturno (v. 657). Todos ellos se rinden ante la grandeza del joven o le otorgan sus más preciados dones, caso del amor que le depara Venus, anunciando una mujer muy singular, que no puede tener mejor reflejo que la

¹²²⁸ Sobre esa estructura de presentación, véase María Luisa Lobato, “Literatura dramática y fiestas reales”, en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, op. cit., p. 261.

desencadenante de la *Ilíada*, cuyas consecuencias no se le desean a Juan Bautista: “Mejor Helena que a Paris / mi influencia le destina, / sin que tan nobles incendios / logren sangrientas cenizas” (vv. 613-616). No sabían aún los problemas que este iba a tener poco después en las negociaciones con respecto a su matrimonio, como atestigua cierta documentación de 1697.¹²²⁹

Ostenta, pues, las virtudes tradicionales que la literatura encomiástica suele otorgar a los nobles halagados, tanto en lo que respecta a la paz como a la guerra, en su familia y en su gobierno, además de en los planos referidos a las cuatro virtudes cardinales: templanza, justicia, sabiduría y valentía, aunque sin citar, por cierto, asuntos de fe.¹²³⁰ Además de las sichas dotes amorosas, posee la fortaleza de Marte, ávido luchador en la batalla, o diestro cazador como Diana. Resulta curiosa la visión de Argos (v. 653), uno de los personajes más citados en *El Criticón* graciano, en el que simboliza, por ejemplo, al buen gobernante. Encarna la necesidad de conocer a aquellos con quienes se trata, de estar alerta y no vivir a ciegas ante los peligros que acechan. Sin embargo, en el entorno de Juan Bautista Ludovisi se prefiere recordar el enfrentamiento que con aquel tuvo Mercurio, quien se dice capaz de derrotarlo en cualquier circunstancia. Es, por lo tanto, la personificación del enemigo.¹²³¹

¹²²⁹ Se trata del legajo 3.509, documento 13, del Archivo de Simancas, según el citado catálogo de Ricardo Magdaleno, *Papeles de Estado. Sicilia. Virreinato español*, p. 294.

¹²³⁰ Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, ed. cit., tratado II, 415-416, pp. 220-221.

¹²³¹ Sobre ello ha tratado, por ejemplo, Ana Azanza Elío, “Política y sociedad en Gracián”, en *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*, Juan Francisco García Casanova (ed.), Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 155-168.

Para la configuración de buena parte de ese “Romance a los años de vuestra excelencia”, insertado en la loa, con las intervenciones en estilo directo de los dioses mencionados, bien pudo tomar ejemplo nuestro autor de las abundantes fábulas mitológicas que se pusieron en escena en el ámbito cortesano. Al parecer, una larga tradición fomentada por la realeza se extendió, a su imagen y semejanza, en los domicilios de los nobles, siguiendo esa “práctica cortesana derivada del quinientos”, descrita, entre otros, por Teresa Ferrer Valls. Pero, sobre todo, hay un notable parecido con poemas como el “Panegírico al duque de Lerma”, en el que las divinidades ofrecen también su “aplauzo celestial” por el noble agasajado, al igual que en los versos de José Navarro.¹²³²

¹²³² Teresa Ferrer Valls, *La práctica escénica cortesana: De la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991, p. 143; Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 482, v. 99.

2. Características formales

La pieza está escrita en verso y, siguiendo la moda de la época, aglutina elementos paródicos de la lengua y la literatura (en los que nos detendremos), dentro del diálogo que mantienen los personajes, pertenecientes al servicio del noble al que se dedica la obra y, además, da cabida a la música. Se trata de una serie de características que se van sumando en numerosas representaciones, puesto que, como apuntaba Ricardo Senabre acerca de la escritura poética de los entremeses: “la imposición gradual del verso –cada vez más variado– va unida al incremento de escenas con música y baile y a la aparición frecuentísima de recursos paródicos”.¹²³³

Uno de los rasgos distintivos más marcados frente al poema titulado *loa* dentro de la colección de las *Poesías varias* es, precisamente, la forma de diálogo. Nos encontramos ante una loa cuya tipología, según Jean-Louis Flecniakoska, se produce “en todas las épocas y no sólo en España”. Él mismo apunta hacia el exceso de exhuberancia verbal de tipo cómico de la loa como la razón por la que “abre camino a la loa entremesada”, con técnicas de representación similares, precisamente, a las del entremés, “modalidad estelar” del teatro breve, en palabras de Ignacio Arellano.¹²³⁴

En cuanto a la lengua, cabría precisarse la oralidad y el *estilo humilis* que se percibe en las intervenciones de los personajes. Para

¹²³³ Ricardo Senabre, “El lenguaje de los géneros menores”, en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, p. 132.

¹²³⁴ Jean-Louis Flecniakoska, *op. cit.*, pp. 10 (n. 3), 74 y 103; *Teatro breve (loas y entremeses) del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (ed.), Barcelona, Random House Mondadori, 2005, p. 24.

lograr acentuar más, si cabe, la espontaneidad pretendida al hacer hablar a los allí presentes, se recurre a ciertos usos propios de la lengua hablada. Es el caso de un sintagma gramaticalizado como interjección que aparece reiteradamente, exclamado por individuos diferentes cada vez: “por dios” (así dice el mismo Navarro, v. 33; Roig, v. 279; y también Gavalda, gracioso e impulsivo por excelencia v. 344). Ya sean quejas cómicas, de dolor o de miedo, la exclamación ha sido caracterizada como “el esquema más frecuente” o “cliché estereotipado” de la escenificación de la comedia burlesca en el teatro español del Siglo de Oro, que, junto con los insultos, también abundantes, como veremos enseguida, constituyen lo que Bajtín denominara “lenguaje de la plaza pública”.¹²³⁵

Esa naturalidad se percibe en otro tipo de características formales. Resulta llamativo que, en repetidas ocasiones, José Navarro recurre a la réplica rauda, dividiendo un octosílabo en sucesivas intervenciones de hasta cuatro personajes principales: el propio Navarro, Goñi, Gavalda y Roig (v. 86). Se dan el pie rápidamente en el momento previo a uno de los largos monólogos del poeta, en forma de veinticuatro octavas: “oigan”, “vaya”, “venga”, “diga” (v. 86). Por medio de esa táctica del diálogo rápido se favorecen los cambios de ritmo, especialmente marcados, en otra dimensión, a través del empleo de diferentes metros, entre los que predominan los octosílabos en forma de romance. Incluso se percibe la sinalefa entre la intervención de personajes diferentes, cuyas

¹²³⁵ Ignacio Arellano, “La escenificación de la comedia burlesca”, en *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula de la Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre, 2004)*, Roberto Castilla Pérez y Manuel González Dengra (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2005, pp.12-13.

palabras conforman un solo verso: “[Nav.] ¿Qué falta agora? [Gaval.] Empezar” (v. 510).

Las octavas se prefieren para la relación y la alabanza nobiliaria. Esta estrofa se anuncia como una de las que maneja con destreza el propio poeta, frente a la contención de la que quieren hacer gala otros criados. Se presenta como característica la afición de José Navarro por la escritura de poemas de carácter festivo, un aspecto en torno al cual dialogan los personajes, ahondando en las cuestiones metaliterarias en las que profundizaremos enseguida, como se desprende de estas palabras de Roig:

Yo trago mucha saliva,
pero Navarro, presumo
que al ver fiestas tan lucidas,
quiso hacer unas octavas;
no sé si llegó su día. (Vv. 68-72)

Se emplea incluso el soneto, que se pone en boca del personaje de Gavalda, cuyo peso es bastante notorio teniendo en cuenta el volumen de sus intervenciones. En uno de los monólogos de carácter laudatorio que brindan los personajes a Juan Bautista Ludovisi, su señor, piden su beneplácito, mostrándoles respeto (“Si su luz nos asistiera, / esto a su beldad dijera / si me dejara el temor”), y encontramos, precisamente, estos versos:

Peregrina beldad, Venus hermosa,
que por reina te adoran a porfía,
la esfera en su luciente monarquía,
el Prado en su república olorosa.
Tú, que del día en la estación dudosa,

el primer esplendor abres al día
y, dejando de estrella la osadía,
en ardiente carmín te enciendes rosa.

A tu arbitrio Cupido los rigores
fulmina de su arpón, que, repetido,
de tu imperio acrecienta los despojos.

Mas si quieres lograr triunfos mayores,
¿para qué son las flechas de Cupido?,
¿dónde brillan los rayos de sus ojos? (vv. 572-585)

Aparecen, con diferente métrica, las intervenciones de un coro, denominado por “Mús.”, que no avanza en el argumento de la obra, sino que refrenda ideas anteriormente expuestas. Aunque anunciada por Roig, uno de los personajes, es ella misma la que se asocia con la naturaleza, inspiradora por excelencia (vv. 404-407), e irrita, por ejemplo, a José Navarro, que parece verse influido por ella (vv. 408-411). Los comentarios o glosas que apostilla esta misteriosa voz se acomodan al verso dodecasílabo.

3. Acerca de los personajes

Muchos son los personajes mencionados en las relaciones contenidas en esta breve pieza teatral, a quienes ya hemos ido presentando y ubicando en su contexto histórico. Pero los verdaderos personajes que intervienen en el diálogo son otros, y forman parte del servicio de Juan Bautista Ludovisi, incluido su secretario. Ambos intervienen haciendo el papel de sí mismos: el dedicatario de la loa no sólo toma la palabra, sino que, de hecho, en alguna ocasión son los otros personajes quienes lo recuerdan, como Gavalda, que advierte al resto: “Haced cuenta que os escucha / el príncipe nuestro dueño” (vv. 514-515). Por otra parte, en las loas era frecuente que el autor ejerciera como su propio embajador, saludara él mismo al auditorio y se defendiera de las posibles faltas, o se mostrara humilde.¹²³⁶

No es el autor de la obra para la que se anuncia esta pieza quien toma la palabra, sino el de la propia loa: José Navarro se incluye como uno más de los personajes que alaban el saber estar del público, solicitan su atención y se deshacen en elogios para el anfitrión de la fiesta. Además, si atendemos a los comentarios de los otros hacia su persona, y recordamos la biografía del autor, tampoco pierde ocasión de hablar bien de sí mismo, aunque sea en boca de la *musica*: “a Navarro encomiendan hacer galanes / hará más que supieron hacer sus padres” (vv. 426-427). Ese aspecto se había manifestado en grandes precedentes de la escena española como Lope de Rueda, un modelo insoslayable, de quien José Moreno Villa destacara “la evidencia de que fue más actor que autor” y

¹²³⁶ Flecniakoska, *op. cit.*, pp. 52-53.

“lo poco que hay en sus comedias de hombre de letras propiamente dicho, y lo mucho, en cambio, de cuño popular, de dimes y diretes”.¹²³⁷

Debido a la contigüidad en lo que respeta tanto a la forma como al contenido de las intervenciones de Navarro, se ha resuelto en la edición corregir uno de los personajes cuando aparecen las anunciadas octavas del autor, que todos esperan escuchar, con la relación del afamado viaje de Margarita de Austria (v. 88). Aunque se le adjudican a Gavalda, es imposible que acabara pregonándolas el citado contertulio, al que se le atribuye el papel de gracioso (más tarde, en el reparto, será para Medina), puesto que es él mismo el que, acabado el parlamento en octavas, apostilla: “yo no he entendido palabra” (v. 282). Aunque la construcción del personaje beba de los donaires del gracioso lopesco, los chistes del bobo renacentista y las ocurrencias del bufón cortesano, se apela a la influencia de la comicidad cervantina. En ese sentido, a la hora de calificarlo, es el personaje de nuestro poeta el que recuerda al tipo paradigmático que puede ser emulado: “Si fuera / *Don Quijote de la Mancha* / la comedia, bien pudierais / hacer vos a Sancho Panza” (vv. 468-471).

Como él, la oratoria de Gavalda incluye, entre otras marcas de estilo, el latín macarrónico y los refranes. En la boca de este personaje se produce, al mismo tiempo, un remedo del hablar culto y del popular, como enseguida veremos. La composición de sus palabras es el fruto de una larga trayectoria en la escritura del teatro español, secundada por importantes autores que marcan las características de una época. Según Ricardo Senabre,

¹²³⁷ José Moreno Villa, *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1951, p. 208.

La tarea de Quiñones, de Juan Vélez de Guevara o de Francisco de Avellaneda es característicamente barroca: no se trata apenas de inventar, de crear situaciones y tipos nuevos, sino de enriquecer lo ya existente, merced a la práctica de infinitas y alambicadas variaciones sobre el mismo tema. Tal designio afecta especialmente al lenguaje, y permite introducir en el entremés, ya desde principios del siglo XVII, elementos paródicos, resueltos en el remedo irónico del lenguaje culto o en la burla de temas, personajes y motivos literarios que han alcanzado suficiente difusión para que la caricatura deje ver al trasluz los modelos que se ridiculizan.¹²³⁸

Respecto al primer rasgo, cuyo empleo se ha estudiado ya en el capítulo de la poesía burlesca, José Navarro recurre al latín con fines humorísticos para referir, por ejemplo, “el infernal garito / a quien llaman unos y otros / baratillo de tahúres, / y yo *spelunca latronum*” (LXXIX, vv. 5-8). Poco tiene que ver esta técnica con las citas intercaladas en el prólogo por parte de Jorge Laborda, que pretende precisamente todo lo contrario: acentuar la seriedad de su presentación y refrendar sus ideas mediante el argumento de autoridad. Se produce un tratamiento irónico del lenguaje que pretende acentuar lo caricaturesco, y, como apuntara Ricardo Senabre, para ello “se mezclan a veces formas correctas del latín con otras macarrónicas y hasta con audaces latinizaciones de palabras coloquiales”.¹²³⁹

Al igual que el humor que se proyecta a partir del habla de Parisiano, al que enseguida nos referiremos, las palabras del latín cumplen una función festiva, gracias a tópicos con los que los presentes estaban familiarizados. El plurilingüismo se convirtió en seña de identidad de una literatura que abogaba por el alarde de humanismo,

¹²³⁸ Ricardo Senabre, “El lenguaje de los géneros menores”, en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*, cit., p. 132.

¹²³⁹ *Ibíd.*, p. 136.

heredera de un imperio que había abrazado tan diversos idiomas. La parodia de la ostentación que muchos de los poetas de aquel tiempo manifestaban al componer sus versos en varias lenguas se encuentra en el fondo de estos versos, en un contexto en el que el mestizaje italiano y español era el pan de cada día, herederos ambos del latín, lengua de cultura, que no podía manejar cualquier hablante.¹²⁴⁰

La lengua de cultura sirve en esta época con frecuencia, según ha subrayado la crítica, para favorecer la diversión de un público acostumbrado a escuchar el “mal latín” al que ya nos hemos referido. Sin dejar de lado otro tipo de obras, fueron muchos los entremeses en los que se ridiculizaba a determinados personajes a personajes por medio de tan peculiar jerga, traída a la lengua hablada sólo para mover a risa. Ese mismo clima risueño es el que permite la inclusión de la generosidad divina en boca de Gavalda, que la explica como manda la tradición cristiana: “la merced de Dios tenemos, / que esa es gracia *gratis data*” (vv. 379-380).¹²⁴¹

Es exactamente el mismo conocimiento del que quiere presumir uno de los criados de la comedia de Moreto y Cáncer: “Yo, señor, soy inclinado / tanto a saber, que he aprendido / el latín”. Pero todos los géneros dieron cabida a tal recurso de igual modo, como atestigua el célebre coloquio cervantino entre Cipión y Berganza. El segundo de los canes pone en la picota de la risa a aquellos personajes de los que también se ríe José Navarro:

¹²⁴⁰ Es fundamental la síntesis que hizo al respecto José Antonio Mayoral, “Plurilingüismo poético”, recogido en su ya citado libro *Estructuras retóricas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII*, pp. 13-41.

¹²⁴¹ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, *op. cit.*, pp. 148-149; Abraham Madroñal Durán, “La burla lingüística en el entremés del Barroco”, *art. cit.*, p. 188.

Hay algunos romancistas que en las conversaciones disparan de cuando en cuando con algún latín breve y compendioso, dando a entender a los que no lo entienden que son grandes latinos, y apenas saben declinar un nombre ni conjugar un verbo.¹²⁴²

En cuanto al empleo de refranes, Gavalda parece epígono de Sancho al incluir en sus intervenciones abundantes elementos de la fraseología. Con su sabiduría popular quiere desdecir los reposados razonamientos del personaje de Navarro, y ambos parecen el reflejo deformado de Carlos y el hijo del duque, que protagonizan la obra de Moreto y Cáncer. Al igual que en las *Poesías varias*, nuestro poeta sigue prefiriendo desbrozar refranes: “que en la tierra de los ciegos, / según el refrán lo habla, / el que tiene un ojo es tuerto” (vv. 420-421). En ocasiones, incluso quedan evocados los géneros teatrales en el fondo de otros modismos como este: “Y del sayo / me pienso hacer una capa” (vv. 478-479).¹²⁴³

No será la única ocasión en la que Gavalda, efectivamente, retome su idea de hacer de su sayo una capa. La versatilidad de los criados para desempeñar diversos papeles quiere ser enfatizada en su persona, puesto que él mismo presume:

Dejadlos, por Dios, no se haga
pesadumbre el regocijo;
antes yo os aconsejara,
pues tan ociosos vivimos,
que entre todos se ajustara
la comedia que, también,

¹²⁴² Agustín Moreto, *Comedias escogidas*, ed. cit., p. 209c.; Miguel de Cervantes, *Obras completas*, ed. cit., p. 862

¹²⁴³ Véase el capítulo de la lengua poética.

si arrimo las hopalandas,
hacer sabré sin tramoyas
papel de capa y espada. (Vv. 344-352)

Alude así al atuendo y la escenografía tradicionalmente asociada con las comedias de capa y espada: la hopalanda era una falda de gran vuelo característica de los estudiantes, que solían arrastrarla, recordando también a la vestimenta de los frailes.¹²⁴⁴

La mención por parte de Gavalda de su conocimiento del código del honor que articula las comedias de capa y espada, se imbrica en una maraña de temas frecuentes en el teatro de la época. Se trata de un recurso semejante al de la renuncia del honor por parte del gracioso, que Raymond MacCurdy estudió en la producción de Francisco de Rojas Zorrilla. Mucho tiene que ver, además, con su comparación cervantina, puesto que el mismo Sancho Panza era la imagen distorsionada del escudero, por no hablar del caballero don Quijote.¹²⁴⁵

La parodia de la literatura es una marca que define así al personaje que nos ocupa, pero se convierte, además, en una prolongación del estilo de *La fuerza del natural*. José Navarro mimetiza las bromas de la comedia para la que escribe su loa, característica corriente del género, y se sirve de la misma literatura para arrancar la sonrisa del público. En el primer diálogo, Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer ponen a tres personajes, Carlos, Julio y Gila, conversando sobre el posible fin que pueden darle a una serie de libros en su haber. Antes de llegar a la

¹²⁴⁴ A propósito de la *hopalanda* y otros atavíos, véase Abraham Madroñal, “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), pp. 229-301 (refiere la voz *hopalanda* en p. 273).

¹²⁴⁵ Raymond R. MacCurdy, “Rojas Zorrilla’s Gracioso and the Renunciation of Honor”, en *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, Sylvia Bowman (ed.), Madrid, José Porrúa Turranzas, 1979, pp. 167-177.

conclusión de que serían buena leña para encender fuego con el cocinar, la descripción de uno de ellos, hijo ignorante del duque, no tiene desperdicio: “Qué sé yo: Uno es muy grande, / Envidia *De arte mamandi*, / para hartarse de mamar”. El mismo personaje, Julio, cuando lo llaman “bestia”, se extraña y anuncia que, en ese caso, hará “teatro de venganza”, de manera que se incluyen menciones a los géneros teatrales, que tanto abundarán en la loa de José Navarro (por ello se les ha dedicado un epígrafe de este capítulo).¹²⁴⁶

Amén de la relación del honor con el gracioso, la parodia literaria, el uso del latín macarrónico y la manipulación de los refranes, no faltan en las intervenciones de Gavalda toda una serie de recursos asociados también con el humor en términos generales. Así, por ejemplo, se potencia la dimensión festiva de la lengua por medio de retruécanos: “Falta otra cuenta que hacer, / si es que vale el hacer cuenta” (vv. 590-591). También las disparatadas ocurrencias de Gavalda favorecen la paronomasia y otros juegos de palabras, respondiendo a Bernardillo, cuando se propone para el papel de primera dama y anuncia “haré su parte”, a lo que responde el primero: “Muy linda / partida” (vv. 485-486).

Las burlas y los ataques que Gavalda profiere contra sus acompañantes se tiñen de sarcasmo, pero la insolencia que muestra en sus bromas no es menor que la del resto. Entre las lindezas que se dedican, José Navarro lo compara con Sancho Panza, lo cual hace a Gavalda sentirse ofendido por razones “de peso”, puesto que aún añadirá seguidamente: “¿pues no veis que estáis muy gordo?” (v. 474). No podrían responderle de otro modo, sino como habitualmente se describe a sí mismo el poeta (según se ha tratado a fondo en el capítulo de la poesía

¹²⁴⁶ Ed. cit., p. 209b.

descriptiva): “¿Es envidia, seor Espina?”, dice Gavalda, utilizando una abreviatura corriente en el ámbito familiar del trato de “señor” (*Aut.*). Su propia obesidad se convierte en el oxímoron de la delgadez, por lo que Navarro le responde: “No es envidia, seor tTinaja” (v. 473).

Aparte de Sancho Panza, el otro modelo que saca a relucir Gavalda para sus donaires es el de Juan Bezón, que aflora al hilo del diente mordaz de Navarro: “Linda flema usted gasta; / yo me río de Bezón” (vv. 475-476). Conocido por dicho nombre artístico, aunque también por el apodo “el Rapado”, su verdadera identidad era Gregorio de Rojas. Sus donaires ganaron aún más celebridad al convertirse él mismo en objeto de la literatura, de la misma forma que sucedió con el famoso Cosme Pérez, más recordado como “Juan Rana”. Apadrinó a la que, según se decía, era su sobrina, Francisca María Bezón, otra conocida cómica y, junto a su mujer, Ana María Peralta, representó a lo largo de su dilatada carrera numerosas piezas de Quiñones de Benavente, Luis Belmonte o Calderón, entre otros.¹²⁴⁷

La comparación de Gavalda con este conocido actor tiene su relevancia, puesto que se hizo famoso por sus papeles de gracioso, desempeñados con tal acierto que revolucionó el régimen salarial, puesto que, en 1937, llegó a cobrar más que el galán, algo inaudito. Dirigió además una compañía muy activa en la región de Madrid durante los años previos a la publicación de las *Poesías varias*, según demuestra

¹²⁴⁷ Aunque en la biografía del autor no figuran noticias al respecto, se le ha relacionado con Francisco de Rojas Zorrilla, de quien se dice que era hermano, el mismo parentesco por el que se le vincula con el intérprete Francisco de Rojas. Véase el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* [CD-ROM], Teresa Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008, s. v. “Bezón, Juan (o Gregorio de Rojas), apodado *el Rapado*”.

documentación aducida por Davis y Varey, procedente de los protocolos de Juan García de Albertos, lo cual le reportó más fama si cabe.¹²⁴⁸

Se promueven las situaciones en las que los personajes dan rienda suelta a sus instintos, o al menos así lo cuentan en el comienzo de la pieza, al tratar de sus paseos por la Marina (vv. 1-24). Más adelante, también se visten de mujeres, como La Rea, Parisiano y Bernardillo. Por medio de esas secuencias y acciones se evaden del mundo del que son testigos privilegiados, aunque todos han acumulado experiencias diferentes a las que remiten. Resulta muy significativo el seguimiento en el palacio de esta moda de los corrales de comedias y teatros públicos, y es que, como señalara Catalina Buezo, en el estatismo de una sociedad palaciega como esa, “resultaba muy novedoso el súbito cambio introducido por la amalgama de bailes y de voces, los disfraces femeniles de varones o el desfile burlesco de personajes de tierras lejanas”, típico de las mojigangas.¹²⁴⁹

Precisamente otro de los personajes es ese Parisiano, que, paradójicamente, a pesar de su nombre, procede de Italia, como queda patente en uno de los enfrentamientos. Los italianos, ciertamente recelosos de los españoles en casos como el que nos ocupa, también tenían su idea acerca de la población hispana, con la que, al fin y al cabo, se daba eventualmente un mestizaje. Se atestigua desde el siglo XIV la acogida de los aragoneses por parte del pueblo sardo, en el que no faltó apoyo a la realeza peninsular, y cada vez menos, debido a la creciente y

¹²⁴⁸ Charles Davis y John Earl Varey, *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudios y documentos*, London, Tamesis Books, 2003, vol. I, pp. CXL, XCVII, CXLVIII y vol. II, pp. 341-344.

¹²⁴⁹ Catalina Buezo, *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 1993, p. 37.

más tarde definitiva situación de dominio. Joaquín Arce, en sus trabajos sobre *España en Cerdeña*, concluyó: “con testimonios de sardos contemporáneos, creo pueda llegarse a la conclusión de que en el siglo XVII hay en las ciudades principales un ambiente de inquietud cultural del que participan, aunque se pasivamente, los naturales”. En este caso, vemos que también toman parte activa en la celebración de eventos literarios y teatrales, aunque sea este de carácter privado.¹²⁵⁰

Pero el poder impuesto por los españoles, tal y como lo veían muchos de los lugareños, hacía reseñar, en ocasiones, la arrogancia de las gentes españolas, y no sólo de la nobleza. En idéntico juego de palabras al empleado en uno de los romances que José Navarro había dedicado “A la profesión de una religiosa” (“De un Bernardo se ha valido / para salir con sus trazas, / que con la leche más pura / fue de los santos la nata”, XXX, vv. 21-24), dicha petulancia se muestra en estos versos, en los que se produce un intercambio de insultos por parte de los pajes, incluida la paronomasia de “nata” y “Papanatas” (v. 310):

Pari. La Rea también es frío.

La Rea. No está mala la arrogancia,
pues, ¿a un español desprecia
una hormiguilla de Italia?

Ber. Oigan el chulo.

Pari. Los chulos
serán ellos y sus almas,
que yo, aunque soy italiano,
puedo dar mi cucharada,
pues para cuajarme en Roma

¹²⁵⁰ Joaquín Arce, *España en Cerdeña*, *op. cit.*, pp. 35 y 107.

vino la leche de España,
y soy la nata entre todos. (Vv. 299-309)

A él se le otorga el papel de Aurora, que en *La fuerza del natural* es la primera dama. Su nombre, por medio de un recurso que suele emplear nuestro poeta, era objeto del humor, ya que Julio, hijo secreto del duque de Ferrara, al enterarse de que se estaba planeando su matrimonio con la joven, bromea: “¿Esposo de Aurora yo? / No quiero madrugar tanto”. Los criados de la loa se burlan del mal español de Parisiano, y las carencias que muestra en su manera de hablar se señalan mediante una expresión que ya habíamos atendido en las *Poesías varias* de José Navarro, como son los sentidos figurados de *picar* y *rascar*, con el sentido de adolecer de algo (XIV, vv. 35-36; XVI, vv. 23-24; LXXXI, vv. 15-16). También Cáncer y Moreto usan de ella en repetidas ocasiones en *La fuerza del natural*, en la que Julio dice, refiriéndose, precisamente, a Aurora: “Ella se pica, que tiene / por qué; que yo no me pico”.¹²⁵¹ Por su parte, nuestro poeta parece acordarse de ello en su loa, dando incluso pie a la broma por parte del coro, que se hace eco de sus gracias:

Gav. Parisiano hará el papel
de Aurora, que es primer dama,
y de hablar bien castellano
se pica mucho.

Nav. Y se rasca. [...]

Mus. Si el papel Parisiano de Aurora estudia
busque para rascarse un sol con uñas. (Vv. 428-441)

¹²⁵¹ Ed. cit., pp. 214a y 226c.

A Roig, coincidiendo el menor volumen de sus intervenciones en la obra representada, es decir, en la propia loa, le dan los segundos, según propone Gavalda (v. 442). Una de sus intervenciones estelares es precisamente la crítica hacia las mujeres que hace al hilo del papel adjudicado, ya que estas, según él, siempre están “más pagadas del segundo / aunque nunca estén pagadas” (vv. 446-447). De amantes y de infidelidades queda bien explicado el doble sentido, una vez más, por esa misteriosa voz que se dice “fuerza del natural”: “Si a Roig dan los segundos le hacen ofensa, / porque está muy casado con la primera” (vv. 448-449). Del mismo modo, a La Rea se le designa como actor para hacer las segundas damas, y tampoco faltan las gracias al respecto.

El último en recibir papel es Goñi, que, esperando su turno, se queja de que no haya “papel por barba” (v. 459), y añade además el símil de las canas que le puedan salir entre tanto, lo cual se deriva, como no podía ser de otro modo, de que su papel sea el barbas (v. 465), que también se le pretende dar al propio Juan Bautista (v. 491). Es uno de los que más interpela al personaje de Navarro, zahiriéndolo por su delgadez (vv. 37-38), o por su manejo de la pluma (vv. 73-75), y añade así humor al diálogo. Pero, además, agiliza la acción puesto que es él quien solicita que le cuenten el viaje de Margarita de Austria.

En cuanto al resto, que suponemos que sería otro grupo de criados menos dotados para la interpretación, más distantes del príncipe de Pomblín, o con menor relación con el autor, José Navarro, como figurantes, han de ayudar en la celebración. Ese resto del elenco se denomina en otras ocasiones “Todos los demás”, cuyo papel, otorgado por Gavalda, es el siguiente:

En criados,
en músicos y criadas,
y las demás sabandijas
que acompañamiento llaman,
ayudaréis al festejo. (Vv. 502-506)

Quizá tuviera en mente una conocida reflexión que hiciera Lupericio Leonardo de Argensola hacia 1598 sobre los actores y su marginalidad: “Las sabandijas que cría la comedia son hombres amancebados, glotonos, ladrones, rufianes de sus mujeres y que así ellos como ellas con estas cosas son favorecidos y amparados de tal manera que para ellos no hay ni prohibición”.¹²⁵²

¹²⁵² Lupericio Leonardo de Argensola, *apud* Emilio Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, José Luis Suárez (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1997, p. 68a.

4. La puesta en escena

Aunque son escasas, la aparición de un determinado número de acotaciones revela cierta idea de representación por parte del autor, que puede ayudarnos a imaginar una hipotética puesta en escena. Si bien conocemos innumerables fuentes acerca de la celebración de este tipo de eventos de carácter palaciego, poco sabemos de la apariencia del palacio donde habitaba Juan Bautista Ludovisi. Parece ser que no hay cabida para la tramoya, por lo que se deduce la simplicidad de la decoración, algo de lo que son perfectamente conscientes los improvisados actores (v. 351).

Como se desprende asimismo de los diálogos, Cagliari es una ciudad amurallada y construida en las laderas de una montaña, parte de cuyo perímetro linda con el mar Mediterráneo. “La Marina” a la que proponen dirigirse los personajes era, efectivamente, escenario de diversión y de comercio, y formaba parte de la ciudad. La mención del baluarte para observar el mar sugiere que se encontraran en el conocido hasta la actualidad como Palacio del virrey, ya que casi en la entrada del mismo se conservan aún los restos de una fortificación de vigilancia, desde la que se divisa una de las mejores vistas de la ciudad y de la isla.

Apenas si tenemos una escueta indicación que indica la salida de los personajes: “Salen”. La segunda de las acotaciones señala, nuevamente, que “Salen la Rea, Parisiano y Bernardillo, vestidos de mujeres y todos los demás que representan”. La tercera de ellas, por el contrario, adquiere tremenda importancia, puesto que se anuncia la salida de todos los personajes (“Repiten todos representando esta copla y se entran”), salvo de aquel que va a recitar el “Romance a los años de su

excelencia”. De este modo toda la obra termina convertida en una suerte de preparación no tanto para la comedia *La fuerza del natural*, cuanto para la adulación de su señor.

En cuanto a la música, hay que subrayar que se convierte en un acompañamiento muy relevante en las loas, tanto en lo que se refiere al canto como a lo instrumental, y, como demostró, entre otros, Miguel Zugasti, esto se percibe tanto en las loas sacras como en las profanas. Ya se ha demostrado, en cuanto a la loa religiosa de José Navarro que Mariana de Carvajal incluye en sus *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, que la música no sólo adereza la puesta en escena, sino que se convierte en un ingrediente esencial (*vid. supra*).¹²⁵³

En la pieza que estudiamos, cuando se produce el reparto de los papeles de la comedia de Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto entre los criados, un coro musical glosa las razones por las que deben acometer los personajes que les han otorgado, o cómo deben proceder para representarlos, de manera que el personaje de José Navarro, que es quien escoge a cada una de ellos, ve refrendado su designio por el de las frases cantadas. Por aquello que señala Roig en un momento dado, suponemos que se oye la melodía y el recitado desde fuera de la escena: “Pues hay más de que no salga, / *canta dentro la musica*” (vv. 402-402), dos versos que, viniendo de un poeta como este, de origen aragonés, no pueden sino hacernos pensar en una alusión velada a la musa que, desde dentro del escritor, dicta los versos.

¹²⁵³ Miguel Zugasti, “Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca”, en *Entorno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.), Almería, Diputación de Almería, 1995, pp. 165-179.

5. Metapoética

Señalábamos que, prácticamente, tanta importancia tienen los personajes que toman parte activa del diálogo, como aquellos mencionados a los que se les dedica buena parte de los versos, según ocurre con la infanta Margarita. Un aspecto llamativo, que otorga mayor importancia al reparto de la obra, es la inclusión de abundantes reflexiones metaliterarias, como se ha ido anunciando, que algunos de los intervinientes van desgranando. Con la emisión en voz alta de sus pensamientos, estamos conociendo, en realidad, algunos datos más sobre la poética de José Navarro, que emplea dicho procedimiento para justificar, precisamente, la consideración de su teoría de la escritura.

Lo mismo se observa en la obra de Cáncer y Moreto, que no pierden ocasión, con motivo de la trama literaria, de proponer cómo formar el sentido poético de Julio. Cuando el duque de Ferrara le pide consejo a Carlos y alaba su conocimiento, este le responde que pueden lograr cambiarlo en torno a dos propuestas, devenidas de sus defectos, que serán motivo de la celebración de una justa poética en los jardines del palacio:

Y el primero es que aborrece
la enseñanza y, confundido
con ella, le turba más,
que le compone el juicio;
y aquesto es desde su infancia,
tanto, que si algo ha sabido,
no a los preceptos lo debe,
sino al uso repetido
de verlo obrar a los otros:

que aunque el arte a corregirlo
no basta en la competencia,
suele avivar el sentido.
Este supuesto, y que yo
con la experiencia lo afirmo,
sería muy conveniente,
que actos de ingenios distintos,
como son juegos curiosos,
cortesanos silogismos,
varios conceptos, problemas
y, en fin, versos bien escritos,
los viera como encontrados,
y no como persuadidos.¹²⁵⁴

Aparte del posible influjo de la pieza a la que precede su loa, que intercala reflexiones pedagógicas, como se ha visto, José Navarro parece consciente de las posibilidades del género. Porque la loa, en general, ha sido considerada como “un medio muy adecuado para que el escritor esponga y manifieste sus más diversas ideas de tal forma que lleguen a unos espectadores presentes”, en palabras de Rosa M. Pino, tanto más cuando el autor de la obra que se representaba resultaba coincidente con el de la loa. Funciona de manera semejante a cualquier prólogo, donde se dan cita la materia ideológica y preceptiva de la que parte el escritor, según estudió Alberto Porqueras Mayo.¹²⁵⁵

Con el humor que le caracteriza, José Navarro obliga a sus criaturas, encarnadas en los criados del palacio, a reírse de su propia

¹²⁵⁴ Ed. cit., p. 220a. Ajustamos la puntuación, según nuestro criterio, a las normas actuales.

¹²⁵⁵ Rosa M. Pino, “Apuntes sobre una función preceptiva en las loas”, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana*, op. cit., p. 81; Alberto Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, op. cit., p. 114.

pluma. Por ejemplo, en las primeras palabras, cuando Goñi solicita que le cuenten el viaje del séquito de los Ludovisi desde la costa valenciana hasta Cerdeña, coincidiendo con el traslado de la infanta Margarita, se bromea acerca de la prolijidad de José Navarro a la hora de escribir interminables romances:

Goñi. ¿La pereza de Navarro
 en hacer versos se aplica,
 y tan graves como octavas?

Nav. ¿Pues de eso hacéis maravillas?

Goñi. Sí, que suele vuestra flema,
 para un romance que os pidan,
 comenzarlo por enero
 y acabarle en la vendimia. (Vv. 73-80)

Si hacemos caso de la crítica, son los mismos textos los que mejor pueden acercarnos a los principios teóricos, no sólo de un autor, sino también de su tiempo, como demostró Margarete Newels a partir de los textos recopilados y comentados en *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. La abundancia de loas en la época fue uno de los factores que, precisamente, favoreció la necesidad por parte de los escritores de teorizar sobre ellas, o, al decir de Cotarelo y Mori, hizo que “fuesen tenidas ya como un género literario especial, susceptible de ser estudiado teóricamente y reducido a preceptos”.¹²⁵⁶

¹²⁵⁶ Margarete Newels, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Amadeo Sole-Leris (trad.), London, Tamesis Books, 1974, pp. 153-198; Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVII*, cit., vol. XVII, p. 23.

Nuestro poeta aprovecha la sazón para referirse a su *modus scribendi*, a su proceso creativo, y recurre, una vez más, al tópico de la falsa modestia, que pone en boca del personaje que él mismo representa:

Lo malo es que en todos tiempos
me salen las coplas frías,
pero, tales cuales fueren,
si quieren que les repita
la oración en octavas,
oigan. (Vv. 81-85)

Del mismo modo que hiciera a lo largo de sus *Poesías varias*, no pierde la ocasión de retomar los viejos tópicos de la inspiración literaria. Según interrumpe Goñi después del primero de los parlamentos de José Navarro dedicados a la alabanza del príncipe de Poblán, dicho monólogo no ha sido escuchado por nadie. El recitador queda convertido en una suerte de nuevo Bartolo que, como en *El entremés de los romances*, entra en una suerte de trance al pronunciar los poemas: “¿Qué es esto amigo? / ¿Por dónde el romance entablas? / ¿Qué dices o con quién hablas?”. Aunque esa locura de José Navarro no es tal por leer romances, sino por escribirlos o repentizarlos, y de una gran extensión, tal y como refieren los otros personajes. Es el mismo quien alude al rapto poético, y cuando Goñi le inquiera: “¿Y pensabas con efeto / que el príncipe te escuchaba?”, Navarro responde: “No sé lo que imaginaba; / arrebatome el afecto” (vv. 558-561).

De cuánto gustaban a José Navarro las manidas imágenes con las que se describe la inspiración se da cuenta el lector de las *Poesías varias*, cuyas musas vuelven a ser convocadas en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*. Aparte del embeleso que ocasiona la poesía en el

poeta, no falta la comparación con la música, que ya se conjugaban en la Oración que compuso para la Academia del Conde de Lemos: “Y tú, joven feliz, arrebatado / a aqueste sitio, más que conducido, / aunque sea tu plectro ruda lira, / canta sus glorias, su grandeza admira” (LII, vv. 160-163). Tampoco faltan los agentes externos, que proceden de la más arraigada tradición literaria, y que se acomodan, en este caso, al medio acuático en el que se desarrollan, por ejemplo, los hechos de la relación: “plectro resuene de mejor Talía, / que el arrojado aliento de mi pluma, / si en la espuma voló, para en la espuma” (vv. 276-278). Otra imagen que reitera es la de los “pasos de garganta” (vv. 394 y 411), explicada por Julio Cejador y Frauca, también presente en otros poemas (XXXI, vv. 45-48; XXIII, vv. 55-60).¹²⁵⁷

Fruto de la iluminación divina parecen ser los largos parlamentos con los que José Navarro quiere deleitar al príncipe Juan Bautista Ludovisi, aunque no parecen ser del gusto de los presentes, como hemos indicado. Vale la pena subrayar las palabras a las que recurre el poeta para describir su propio estilo, que, siguiendo las claves de la ironía, se pondera por su complejidad:

Roig. Por Dios, que la relación
es un poco chabacana.

Gav. Si va a decir la verdad,
yo no he entendido palabra.

Goñi. Noche de invierno parece
en ser fría, oscura y larga. (Vv. 279-284)

¹²⁵⁷ Cejador, *s. v. paso*, p. 494. Véase el capítulo dedicado a la lengua poética.

Aparte de la confesión de Goñi, es curioso el adjetivo que emplea Roig para describir la relación que hace el poeta del viaje desde la península hasta las islas. En la *Historia del teatro breve en España* dirigida por Javier Huerta, Nuria Plaza Carrero firma buena parte de las páginas que dan cuenta de su tipología. En lo que respecta a las loas, apunta, justamente, “el tipo de lenguaje empleado, sencillo y directo, lindando en ocasiones con lo grosero y lo chabacano”.¹²⁵⁸

A semejantes críticas, responde José Navarro: “Estos trabajos no tienen / más premio que la alabanza, / mas ya en ella divertidos / habemos llegado a casa” (vv. 285-288). Con ello recoge, precisamente, la función en la que originalmente sienta sus bases el género de la loa, de la que ya hemos hablado anteriormente. Pero, además del ingenio encomiástico dirigido al público, se anuncia expresamente que la pieza pretende entretener a tan notable espectador, un objetivo que, si se logra, dispensa al autor de cualquier bajeza que cometa en su texto. Fiel, entonces, a los preceptos promulgados por Lope de Vega, codificador por antonomasia, José Navarro comulga con el hecho de que contentar al auditorio, aunque sea de alta alcurnia, es el fin que justifica los medios. Así puede leerse prácticamente en el *Arte nuevo de hacer comedias*: “como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto”. Tratándose del ámbito cortesano, sin embargo, poco debiera servir el citado consejo; aunque, en cualquier caso, como se añade al final del discurso: “a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto”.¹²⁵⁹

¹²⁵⁸ Se trata de parte del capítulo de Catalina Buezo y Nuria Plaza Carrero, “Tipología de las formas breves”, en *Historia del teatro breve en España, op. cit.*, pp. 63-119 (la cita es de la p. 85).

¹²⁵⁹ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Colección de obras sueltas así en prosa, como en verso [...]*, ed. cit., pp. 406 y 417.

Se trata de una idea que, curiosamente, también figura reiteradamente en *La fuerza del natural*, de Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer, en la que las palabras del duque de Ferrara bien pudieron inspirar las de José Navarro en la loa que había de abrir el espectáculo. Una vez preparada la justa literaria que habían de celebrar en el palacio, es el noble mismo quien se ocupa de anunciar e inaugurar el festejo, que da cabida, consecuentemente, a la introducción de poemas que repentizan y componen los presentes:

En aqueste sitio ameno
divertirme solícito,
depuesta la autoridad
en las manos del cariño.
Aquí entre discretos temas,
variamente discurridos,
divertida la fatiga,
hallará el ingenio avisos
[...].
El gusto de la familia
es de las penas alivio,
donde desarma el cuidado
lo severo de sus tiros.¹²⁶⁰

Precisamente, una de las peculiaridades de estas formas breves consiste, como veíamos a propósito de la jácara, en que todo tipo de público, aunque sea tan selecto como este, puede participar del espectáculo, cuyas infamias se dispensan a cambio de lograr el divertimento. José Navarro muestra el extrañamiento a través de su personaje de que un religioso tome parte en la celebración:

¹²⁶⁰ Ed. cit., pp. 220c.

Ese es mayor disparate,
pues, ¿un sujeto que trata
materias de tantas veras
en la ciencia más sagrada,
queréis que salga a cantar
en una fiesta profana
aunque fiesta tan decente? (Vv. 395-401)

Aunque, previamente, otras palabras de La Rea giraban en torno a esa idea, encareciendo, de paso, la sabiduría del homenajeado:

El intento es divertir
al príncipe, que aunque tantas
faltas advierta en nosotros
suplirá nuestra ignorancia
su discreción y cordura,
y al fin puede ser que valga,
porque muchas cosas buenas
salen después de las faltas. (Vv. 327-334)

Estos versos refieren el pequeño reducto al que se limita la fiesta. Ahora bien, si pensamos en la publicación de la loa con posterioridad, valen las reflexiones de Sebastian Neumeister a propósito la fiesta de corte, cuyo éxito “no se mide por el pasatiempo logrado, sino, al contrario, por la posibilidad de documentar ese éxito, símbolo de un estado próspero, en relatos diplomáticos y en sueltas de lujo”. El reflejo de ese “orden estético-político del mundo” es precisamente el objetivo primordial de estas composiciones, según el autor.¹²⁶¹

¹²⁶¹ Sebastian Neumeister, “La fiesta de corte como anticomedia”, en *Espacios teatrales del Barroco español. XII Jornadas de teatro clásico. Almagro 1990*, José

Resultan, asimismo, muy interesantes, las consideraciones que se intercalan en la obra a propósito de otras formas breves del teatro. Puesto que se trata de géneros populares, nacidos en los albores de nuestra literatura áurea, no están refrendados por una preceptiva clásica, aunque no faltan los testimonios que se integran como parte constitutiva de las jácaras, mojigangas y los de la época.¹²⁶² En ellos, como recientemente demostrara Manuel Ángel Candelas Colodrón, se pone el acento en la mezcla de la música y verso, compuestos en numerosas ocasiones por el poeta mismo: Francisco de Quevedo y González de Salas son un buen ejemplo de ello. En esa línea escribe José Navarro, desvelando que la música que adereza la puesta en escena es compuesta y tañida por los mismos actores que, recordemos, son miembros del séquito de Juan Bautista Ludovisi:

¿no es el valenciano Apolo,
que las perfecciones raras
de músico y de poeta
tan divinamente enlaza,
que a sus versos y a sus voces,
cuando escribe y cuando canta,
en los conceptos que pule
y en la armonía que labra
admira el mundo [...] (vv. 383-391)¹²⁶³

María Díez Borque (dir.), Kassel, Reichenberger, 1991, p. 173 y “Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo”, en *La escenografía del teatro barroco*, *op. cit.*, pp. 141-160.

¹²⁶² Se ha referido a ello Evangelina Rodríguez Cuadros, en unas páginas que dedica a “la loa como realidad intraespecular” en su libro *La técnica del actor en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 558-573.

¹²⁶³ Remitimos a la conferencia de Manuel Ángel Candelas Colodrón, “Preceptiva clásica y áurea sobre la jácara”, *Simposio Internacional Violencia y fatalismo en la literatura áurea: La jácara* (Universidad de Burgos, octubre de 2012), en prensa.

Ellos mismos cantan, bailan, se reparten los papeles e idean sus propios conflictos. Pero, aunque se dicen a sí mismos capaces de preparar semejante espectáculo, también ironizan acerca de la abundancia de autores, representaciones y ediciones de textos teatrales que hay en el momento:

Nav. ¿Pues, qué mojiganga es esta?

Pari. Aqueso de mojiganga,
el que lo fuere, esto ha sido,
viendo que hay cosecha tanta
de comedias este año,
querer hacer una farsa
nosotros, por si podemos
entrar también en la danza.

Nav. No son malos cascabeles,
usted y los que la trazan. (Vv. 317-326)

Las sales de estas intervenciones se sirven en buena medida de la terminología propiamente teatral, ya que se apela a otras modalidades como la de la mojiganga, y, con ella, sus marcas más características, con las que, evidentemente, el público está más que familiarizado. Según apuntara Eugenio Asensio, la mojiganga es una “subespecie del entremés”, que pretende “dislocar la atención de la lógica de la historia hacia la sorpresa y la visualidad, hacia las máscaras extrañas. Es, en lo básico, un remozamiento del Carnaval tan ligado al origen del teatro cómico”. Queda trazada, pues, por medio de una metonimia, la imagen dicho género, al que a Navarro le recuerda la ridícula situación descrita, puesto que los allí presentes están vestidos de mujeres, y en una trifulca que carece de importancia. Recuérdese que, en el poema “Cuenta las

fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas”, se hace alusión también al travestismo, un disfraz relevante en las celebraciones y juegos carnavalescos de la época.¹²⁶⁴

¹²⁶⁴ Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, *op. cit.*, p. 229.

Conclusiones

Al igual que muchos otros poetas contemporáneos, José Navarro practicó la escritura dramática del teatro menor, generalmente con motivo de alguna circunstancia especial, y suponemos que de encargo: conservamos una pieza de carácter religioso y dos de carácter profano. La existencia de dos poemas ligados a los géneros teatrales en las *Poesías varias* refrenda el testimonio de su amigo Jorge Laborda, quien, en el prólogo “Al que leyere”, se lamenta de que no se hayan publicado las comedias que ha escrito José Navarro. Años más tarde, en 1666, vio la luz en Cerdeña un opúsculo, la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, que debe estudiarse en relación con la obra poética del autor, puesto que continúa las mismas directrices literarias y semejantes o idénticos rasgos lingüísticos.

Se nota claramente la función pragmática de las loas, acentuada históricamente con la aparición del diálogo como forma de las mismas. Permiten preparar al público para el espectáculo posterior, familiarizándolo con su contenido, pedirle su atención y silencio, así como perdón por las faltas que pudiera cometer el autor, que, en estos casos, no es el mismo de la obra. Pero, al mismo tiempo, se emiten mensajes eminentemente panegíricos, que sirven a la promoción del autor, y hacen de espejo de las virtudes de los mandatarios o gente poderosa con que el poeta se relaciona, como es el caso del dedicatario de la loa sarda, Juan Bautista Ludovisi, a cuyo servicio se encontraba José Navarro. Ni Eduardo Toda y Güell en *Bibliografía española de Cerdeña* ni Joaquín Arce en *España en Cerdeña* tienen en cuenta la loa de José Navarro, prácticamente desconocida hasta la fecha, de no ser por

los testimonios de Cayetano Alberto de La Barrera o el mencionado catálogo de la Hispanic Society of America.

El estudio de esta loa, aparecida en Caller (hoy Cagliari) en la segunda mitad del siglo XVII, supone una pieza más en el engranaje de lo que se ha dado en llamar literatura hispanosarda o sardoespañola. Las relaciones entre el Reino de Aragón e Italia se afianzaron gracias a la labor de importantes nobles, que desempeñaban funciones políticas en Nápoles o en Cerdeña, como los Ludovisi o la casa de Lemos, pero también culturales. El fomento de la literatura en academias se acompaña del impulso del género teatral, que no sólo tenía cabida en los palacios, sino que sus señores participaban en las piezas representadas o, incluso, tomaban parte en su gestación.

Sin duda, el somero acercamiento al contexto en el que se da a las prensas las *Loa para la comedia de la fuerza del natural* deja al descubierto que en Cerdeña fueron impresas numerosas loas palaciegas, algunas de las cuales pretendían mantener el respeto por una casa en decadencia, como era la de los Austrias. Estas piezas podían ser de tipo cortesano, o nacer con motivo de alguna celebración u honra de tipo regio, como los casos aducidos en torno a Carlos II. A ese movimiento se suma José Navarro, que seguramente vio favorecida la aparición de su texto gracias a su labor como secretario de un noble influyente en España, aunque con raíces italianas, que tanto lo favorece, y su trato con la corte madrileña.

La *Loa para la comedia de la fuerza del natural* presenta un variado conjunto de tópicos que tenían cabida por aquel entonces en estos textos: hay, por una parte, incontables alabanzas al dedicatario de la pieza; al mismo tiempo, no deja de loarse a la más alta esfera del poder

político, representado por la futura emperatriz Margarita. Su travesía hacia el encuentro con su tío y esposo, Leopoldo I, sirve como recordatorios de memorables hazañas que los españoles han llevado a cabo en el Mediterráneo, cuyos protagonistas del pasado son modelo para los del presente.

En otro orden de contenido, son muchas las reflexiones metaliterarias que se van incluyendo en las intervenciones de los personajes, por medio de las cuales José Navarro deja patente sus ideas estéticas, siguiendo una práctica muy habitual de los autores de loas. A través de su plasmación se da cabida en ocasiones al humor, y para ello echa mano de recursos que ya había practicado en las *Poesías varias*: una de las bromas corrientes tiene que ver, por ejemplo, con el habla de los personajes; así sucede tanto en el habla de Parisiano y su mal español, como el latín que Gavalda introduce en su discurso (v. 380). La disemia y la dilogía continúan siendo los tropos predilectos del autor.

La morfología y la extensión de esta loa nos ha permitido ofrecer unas pinceladas acerca de su posible puesta en escena, de la que podemos tener una idea aproximada gracias a los datos incluidos en el texto y, especialmente, claro está, a las acotaciones, aunque el número de estas sea muy reducido. No parece sugerirse a través del texto que se requiriera cierta complejidad en el *atrezzo*, más allá de la cómica vestimenta de los criados, que toman eventualmente papeles de mujeres. En cualquier caso, a la relación del viaje de Margarita de Austria no le faltan imágenes que, seguramente, en otro contexto, hubieran dado lugar a espectaculares recreaciones.

La huella de la comedia compuesta por Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto se deja ver en el argumento en el texto de José Navarro,

pero también en las formas, como ha tratado de demostrarse. La permeabilidad de la obra que iba a representarse a continuación, según el título de la loa de nuestro autor, parece equivalente a la que el propio José Navarro manifiesta con respecto a su escritura poética anterior. No sólo se enriquece, pues, con esta aproximación, la mejor comprensión de su trayectoria literaria, o su concepción de los géneros literarios, sino que se completa la historia de una serie de manifestaciones teatrales, tenidas por menores, que no por su brevedad albergan escaso contenido digno de ser estudiado. En relación con sus *Poesías varias*, sería adecuado catalogar esta loa, pero también, sobre todo, la “Jácara” (LXVI) y la “Loa para una comedia que se “Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista” (LXXVII), con el antiguo marbete de “poesía dramática”.

Trayendo de nuevo a la palestra ambas, viene a la memoria el cuadro *Allegoria Della simulazione* (c. 1640), del poeta y pintor Lorenzo Lippi, en el que una joven sostiene una máscara en su mano derecha y una granada en la izquierda, perfecta conjunción de la jácara y la loa que estudiamos dentro de las *Poesías varias*. Como es bien sabido, los griegos apuntaban al nacimiento de dicha fruta a partir de la sangre de Dionisio, divinidad del teatro. Pero, al mismo tiempo, como recordó Cirlot, la granada representa el “adecuado ajuste de lo múltiple y diverso en el seno de la unidad aparente”, así como el propio libro y su título. A este engranaje habría de sumarse la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, donde los versos de inspiración más gongorina, dedicados a Juan Bautista Ludovisi, bien recuerdan a aquellos otros brindados al conde de Lemos en el libro de 1654; donde las relaciones de Cerdeña con el territorio peninsular se poetizan en un poema sembrado de humor; la

picaresca y la vida de todo tipo de clases sociales queda refrendada; y, finalmente, el estilo de José Navarro, que imprime una identidad inconfundible por medio de los mismos juegos de palabras, terminología, imágenes y metáforas.¹²⁶⁵

¹²⁶⁵ Cirlot, *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 236.

VI. CONCLUSIONES GENERALES

Pese a puntuales asertos que, con estima, le brindaron algunos autores de su tiempo, las *Poesías varias* y el resto de la obra de este autor aragonés no gozaba de la fortuna crítica con la que otros contemporáneos vieron laureada su pluma. Aunque el silencio no era absoluto, sobre todo gracias al interés que mostraron sobre su persona José Manuel Blecua o Aurora Egido, la mayoría de las opiniones vertidas posteriormente sobre su obra, a lo largo de las últimas décadas, delataban la necesidad de acometer un estudio individual y un análisis objetivo de la misma en el seno de la vasta producción literaria del Siglo de Oro español.

El desconocimiento de la figura de José Navarro Bermuz, cuya producción apenas había suscitado interés, se ha ido saldando con el hallazgo de las sucesivas fuentes documentales. Su análisis nos ha permitido acometer el estudio de la obra del poeta con mayor conocimiento de causa, y algunos de los datos biográficos, a nuestro juicio, revalorizan su figura, según hemos tratado de plasmar en la síntesis de las pruebas para su ingreso en la Orden de Santiago (1669). Si bien este tipo de documentación ha de tomarse con cierta cautela, a través de la información ofrecida por los testigos allí congregados hemos podido reconstruir buena parte de la vida del protagonista que, en un primer momento, sólo conocíamos de manera indirecta. Hijo de hidalgo, su familia, procedente de diversas localidades aragonesas, poseía un cierto prestigio en la ciudad de Zaragoza, materializado, por ejemplo, en una capilla de la antigua iglesia de Santa Engracia. Entre otras

curiosidades, dicho documento ha permitido conocer su letra manuscrita, además de leer de primera mano la opinión que merecieron sus servicios en Cerdeña al príncipe de Pomblín y duque de Zagarolo, Juan Bautista Ludovisi.

Sin haber podido certificar su responsabilidad en una traducción de la vida de san Antonio Abad de la que hemos tenido noticia, la dilatada trayectoria de José Navarro se prolonga en el tiempo desde 1650, cuando contaba con apenas veinte años e intervino en la *Palestra Numerosa Austriaca*, hasta 1691, año de su participación en la *Justa por la Canonización de San Juan de Dios* con unas “Liras”. Hasta entonces, además de sus *Poesías varias*, conocemos escasos poemas salidos del escritorio del autor gracias a su inclusión en varios certámenes y diversas compilaciones poéticas: las *Pruebas de la Inmaculada nobleza de María Santísima madre de Dios* (1655), el *Para sí* de Juan Fernández Peralta (1661) y los *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja* (1672). Prácticamente se perdía su pista, pues, en el volumen que con mayor dedicación estudiamos a lo largo de estas páginas.

Al realce que supuso el hallazgo del citado informe para su nombramiento como caballero de la Orden de Santiago, se añadió la posibilidad de dar con la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, publicada y representada en Cerdeña en 1666. Allí, en la Biblioteca de la Cámara de Comercio de Cagliari, encontramos un ejemplar de la misma, mientras que otro puede leerse en la Hispanic Society of America en Nueva York. Como suele ser habitual en este tipo de composiciones, inserta cuantiosas reflexiones metaliterarias en la voz de los personajes, y él mismo desempeña un papel protagonista como actor en el reparto de la

obra. El estudio de su contenido y de su forma revela una clara continuidad con respecto a las *Poesías varias*, en las que hemos centrado el análisis. Sus versos laudatorios al príncipe de Pomblín, para el que trabajaba y al que va dedicada la pieza, así como la relación en verso del viaje de la infanta Margarita, insertan el nombre de José Navarro dentro de los círculos cortesanos en los que se desarrolló y añaden un capítulo más a la historia del teatro palaciego.

Todos esos factores, sumados al entorno del poeta, amén de su formación y linaje, son aspectos que, sin duda, tuvieron un influjo destacable en su producción literaria, y que debían ser tomados en consideración a la hora de acometer el estudio de la obra. Otra de las peculiaridades del personaje es su participación en las academias zaragozanas de la época, en cuya documentación hemos pretendido ahondar, recopilando las últimas aportaciones de la crítica sobre los grupos reunidos en torno al conde de Lemos y su hijo, el conde de Andrade. Ello nos ha permitido corroborar ciertas hipótesis acerca de la dudosa singularidad o independencia de ambas, refrendada por los textos incluidos en las *Poesías varias*. Bajo un mismo techo se congregó un nutrido grupo de poetas aragoneses con los que mucho tiene que ver la escritura de José Navarro: entre ellos, Juan de Moncayo, Jorge Laborda y Alberto Díez y Foncalda, con cuya obra hemos hallado un notable parecido, no sólo en lo que respecta al título y a la disposición de su obra poética, sino también en cuanto a los temas y el tono.

La huella de aquellas reuniones quedó impoluta en la publicación de las *Poesías varias* de José Navarro, que, precisamente por ese motivo, ha despertado la curiosidad entre los estudiosos del género del vejamen y la prosa académica, como Willard F. King o José Sánchez. También

hemos constatado la presencia de diversas noticias de los académicos en algunos otros poemas estrechamente relacionados con el quehacer de los cenáculos literarios: en ese sentido, se han analizado las dos invectivas, que siguen una asentada tradición en torno al *somnium*, juntamente con la “Carta del dios Apolo a la Academia” que cierra una de ellas, así como con una “Oración” que José Navarro hiciera con motivo de su presidencia en la Academia del conde de Lemos. Además, algunos otros poemas, como el que escribe tras la publicación de las *Rimas* de Juan de Moncayo, no sólo completan el imaginario de este grupo de escritores, sino que añaden otra arista al inmenso prisma del concepto de la *varietas*.

Los poemas de tema propiamente académico son, por lo tanto, escasos, mientras que aparecen algunos otros cuyo título se anuncia como “asunto de academia”, de lo más variopinto: un romance en el que se lamenta porque ha tenido un accidente con un coche (LIV), unas quintillas “A una mujer que nunca se santiguaba y la cruzaron la cara” (LV), otras “A una dama que tenía muy pequeño cuerpo y muy grandes ojos” (LXIV), y unas redondillas “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor, y el bochorno, para que lo encendiera” (LXVII). Al igual que se percibe en la obra de otros poetas de su entorno, como Vicente Sánchez o José Tafalla y Negrete, la variedad, deudora en cierto modo de esa actividad, es una nota característica, que constituye toda una declaración de principios en la forma y la disposición del libro. La amalgama de materias que integra la colección requería un análisis que, siguiendo un criterio temático, desentrañara las posibles fuentes, patrones y procedimientos de escritura que el autor llevó a cabo en su obra poética.

En cuanto al alcance del amor como tema dentro de las *Poesías varias*, la aproximación a sus tópicos se acomete desde una perspectiva tanto risible como seria. Esta última revela un conocimiento de la tradición filigráfica, cuyos motivos más conocidos, procedentes del ámbito de la mitología o la emblemática, aparecen como fruto de un uso desgastado ya, y reiterativo. La pervivencia de ingredientes del código del amor cortés, prácticamente agotado, transformado por la poesía de cancionero y, después, por la retórica garcilasista, deviene en una imitación reposada de la lírica amorosa de otros poetas inmediatamente anteriores a José Navarro, como la de Luis de Góngora. La espiritualidad da paso a una sensualidad teñida de humor, las más de las veces, aunque su imposibilidad de satisfacción acaba tiranizando a la dama, más dura que el mármol, cual Galatea, hacia las quejas del enamorado. Este arde como mariposa en cenizas desatada, renace por su sentimiento al igual que el ave Fénix, se duele como Apolo desdeñado por Dafne, o guarda su deseo más allá de la muerte, como los amantes de Teruel. El imaginario de Cupido no falta a la cita de los enamoramientos causados por las flechas de su carcaj, perdurables como la hiedra o la vid asidas al tronco del olmo y resistentes al fuego de la pasión, según las cualidades de la salamandra.

La trivialización de los tópicos amorosos más extendidos motiva su parodia, y no hay originalidad más allá del banal retorno hacia el terreno de lo risible en los planos de lo pastoril y el ideario neoplatónico. La imposibilidad de la consumación amorosa o la falta de correspondencia son dos temas omnipresentes, cuyo reanálisis en clave humorística nos muestra la cara más amable de la *religio amoris*. A través de los poemas de asunto amoroso se adivina la importancia del

enfoque burlesco en las *Poesías varias*, en las que predomina claramente una intención lúdica, que se erige, probablemente, en lo más característico de la producción de José Navarro. Sólo se acerca al género satírico de manera tangencial, pese a que un exitoso poema de la colección, incluso, se titula “Sátira” (LXXXI), y su vida se prolongó más allá del libro que estudiamos. Sin embargo, aunque puntualmente parece servirse de los recursos de un género como el citado, el tono jocoso no trasciende el puro divertimento, que, a menudo, se traduce en los juegos de palabras y la dilogía.

Esos guiños humorísticos se hacen presentes incluso en la poesía sacra, tan abundante, o parecen escasos en la poesía epidíctica, mientras que son un elemento imprescindible en la fábula mitológica con la que se cierran las *Poesías varias*. Respecto a los poemas de carácter religioso, Entre ellos hay un notable predominio de los textos hagiográficos, que refieren los hitos principales de la vida de los santos, o enumeran con escasa elaboración sus atributos más conocidos. La devoción local hace aflorar iconos religiosos como la Virgen del Pilar o Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja. El trasfondo solemne, común en todos ellos, se vuelve celebrativo en buena parte de los versos dedicados a la toma de velo de diversas religiosas, cuya profesión sirve como excusa para recordar al fundador de su orden.

Una de las facetas más interesantes del humor a lo largo de la obra es la del autorretrato burlesco, que, como caricatura literaria, constituye una parte importantísima dentro del episodio de la poesía descriptiva. Característica de los poetas de su entorno, el talento de sus retratos se ajusta a los cánones más extendidos en lo que respecta al perfil de la mujer, cuya presentación encaja en los tópicos amorosos de la más

arraigada tradición petrarquista. Aparte de la *descriptio personae*, se ha prestado especial atención a varios poemas que mucho tienen que ver con el género de las relaciones, puesto que tratan de dar cuenta de sendas celebraciones habidas en Zaragoza. Referidos a los desfiles del Corpus (XV) y las Carnestolendas (LXIII), gracias a sus versos podemos añadir algunos detalles sobre la vivencia por parte de los espectadores de aquellos fastos, especialmente pomposos con el ánimo de lograr la admiración de los fieles.

La convicción del *ut pictura poesis* alienta los versos de un poeta que no duda en libar de todas las flores a su alcance, y lo mismo toma buena nota de los juegos de palabras de Francisco de Quevedo, como trata de imitar algunas imágenes de la obra de Luis de Góngora. La pluma de este último es una referencia fundamental a la hora de estudiar la fábula mitológica del juicio de Paris, a la que convenía prestar especial atención dentro de los elementos procedentes de la mitología de los que se sirve José Navarro con muy diversos propósitos. Todos ellos reflejan un inventario reducido, con significados de escasa complejidad: aparecen los personajes más extendidos en la literatura de la época, y sus atributos, como en las creaciones hagiográficas, son aquellos que los lectores del momento podían reconocer con toda facilidad. Frente a lo que supone dentro del *corpus* de las obras de sus compañeros de cenáculo, es puntual la ocasión en la que, de manera aislada, cultiva nuestro autor el elemento mitográfico. Lo más habitual es que los héroes o sus dioses se pongan al servicio de la religión, el amor, la propia literatura o la política.

El factor propagandístico no podía comprenderse sino en el seno de la vida de un hombre que trabaja para la nobleza: la de los Ludovisi. Al servicio de los intereses de la corona, desempeña diferentes papeles

que inyectan trascendencia a su idea del Imperio y de los mandatarios e instituciones aragonesas. Los retratos de personalidades imprescindibles en la historia de la Zaragoza de su tiempo dotan a la dimensión laudatoria que los impulsa de un sentido de la circunstancia especial, cuyas coordenadas se insertan en la estética graciana. La coyuntura en la que José Navarro desarrolla su labor escrituraria se va transformando a lo largo del tiempo, y, por ello, uno de los apéndices de estos versos de alabanza toma cuerpo en alguno de los monólogos de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*.

Más allá del libro que constituye el objeto fundamental de nuestro estudio, ha quedado demostrado que dicha loa había de analizarse necesariamente en el seno de las *Poesías varias* de José Navarro. Se trata de las dos únicas obras conservadas, cuyo estilo manifiesta una clara continuidad: el primer volumen albergaba ya el interés del escritor por los géneros dramáticos menores, que se materializa, gracias a su conservación, en la citada loa. La pieza teatral, de carácter exento, publicada en Cagliari en 1666, constituye un capítulo aparte y, sin embargo, completa las escasas manifestaciones que, en forma de jácara y de loa, tenemos de las dotes dramáticas del autor. Escrita para celebrar el cumpleaños de Juan Bautista Ludovisi, a cuyo servicio se encontraba José Navarro, coincide con los rasgos retóricos de ese tipo de literatura, especialmente creada para el espectáculo palaciego, a imagen y semejanza de los grandes festejos regios: remite a la obra a la que precede (*La fuerza del natural*), se refiere al público ante el que se representa y aúna reflexiones metaliterarias en boca de los personajes, que nos hablan de la concepción del autor sobre el género.

Significa el conocimiento de una pieza más, no sólo del engranaje literario, sino también histórico, de las relaciones entre la península y el territorio sardo bajo dominio español. Puesto que estilo, como decimos, es, sin duda, una prolongación más de las claves que caracterizan la lengua poética del libro que fundamentalmente estudiamos, además del complemento que supone para el conocimiento del escritor, parecía imprescindible añadir su edición y estudio al del volumen publicado en las prensas zaragozanas de Miguel de Luna en 1654.

Se ha procurado acometer el análisis de la obra poética desde una perspectiva fundamentalmente temática, teniendo en cuenta la mezcolanza genérica que manifiesta su obra publicada, puesta de manifiesto, y ensalzada ya, desde las palabras prologales de Jorge Laborda. Pese a lo señalado por su amigo, no nos han llegado más huellas de su producción dramática que las mencionadas, sin noticia alguna de esas anunciadas comedias, que, supuestamente, escribió José Navarro “con particular acierto”.

Y si múltiple y variada es la materia de estas *Poesías varias*, aserciones similares podemos emitir acerca de su forma, tanto en lo que se refiere a la *dispositio* poética cuanto a la métrica. Todos los asuntos previamente indicados se ordenan aparentemente en el volumen, de manera que, consecutivamente, ha podido constatarse una cierta estructura de organización temática que no se explicita con ninguna marca editorial. Más interesante es que, dentro de ella, hay una amalgama de metros cuyo uso suele suscitar un nuevo orden superpuesto. En líneas generales, aunque muchas son las formaciones rítmicas empleadas por el autor (sonetos, quintillas, octavas, décimas, silvas), lo cierto es que hay una incuestionable abundancia de los de arte menor,

con un claro predominio del romance. En las coordenadas de éxito que supone el *Romancero nuevo*, varios son los poemas de este cariz, pertenecientes a las *Poesías varias*, que se recogen en antologías posteriores. En ese sentido, además, José Navarro coincide en la organización de cuartetos asonantados a la hora de acometer la redacción de tales textos.

Al igual que sucede con buena parte de los poetas aragoneses de su tiempo, no es posible hablar de una actitud original o experimental en lo que respecta al ritmo y a la rima. Siguiendo una constante de la poesía de su entorno, aunque suele aparecer una predilección por los metros cultos, como las octavas reales, a la hora de rendir homenaje a los grandes nombres de la historia y la cultura zaragozana que le tocó vivir, su pluma es un claro ejemplo de la ruptura entre *res* y *verba*. El objeto argumental del poema puede hallar su acomodo en las formas más dispares, y viceversa: también la más seria de las cuestiones suele dar cabida a los giros más socarrones y los juegos de palabras más risibles.

En cuanto a la lengua poética, su estilo deja entrever una personalidad que tiende hacia el humor las más de las veces, retorciendo las posibilidades del lenguaje en su lectura más literal y en su sentido figurado. Sin lugar a dudas, como ha revelado la edición de sus textos, la deconstrucción de los refranes y frases hechas ofrece múltiples posibilidades interpretativas que el poeta gusta de poner al alcance del lector u oyente. Esos rasgos redundan en una importante presencia de la oralidad, que hace su aparición juntamente con una clara conciencia de la musicalidad, que a menudo nos lleva a fantasear sobre la posible realización cantada de sus versos. Pese a la escasa originalidad de esta escritura, el autor no cesa en su empeño por plantear su propia

concepción de la literatura y de la creación lírica, a través de innumerables referencias metadiscursivas, tanto en el plano de su poesía como en el del teatro. Compensa su falta de ingenio con un enfoque lúdico que siempre le ofrece posibilidades para llamar la atención sobre lo dicho, cuyas bases se sustentan en la imitación de sus modelos inmediatamente anteriores, más que en la emulación directa de los clásicos. Recurre a la mitología y, aunque escasamente, a la emblemática, pero se trata de un inventario reducido que se incrementa, más bien, con motivos de la cultura popular.

La densidad significativa de su escritura se acompaña de una sintaxis que, por lo general, busca la sencillez expresiva, y no son muchos los casos de hipérbaton que dificulten la comprensión del mensaje. Es innegable la huella gongorina, tanto en los poemas graves, cuanto en aquellos en los que prevalece la faceta humorística. En uno y otro sentido destacan, explícitamente, una glosa de dos versos del cordobés (LXXVIII), pero también, entre muchos otros, la “Fábula del juicio de Paris” (LXXXVII), heredera de la nueva concepción genérica en la que don Luis tuvo tanto peso. Sin embargo, el conceptismo y los juegos de palabras beben directamente del poso de Quevedo, cuya obra se trasluce en muchos momentos, de manera más o menos diáfana, especialmente en los textos de sesgo más burlesco.

Lo mismo sucede con los autores aragoneses entre cuyo círculo se encuentra José Navarro, a los que él mismo parece inspirar: con ellos aprende, escribe y comparte no sólo experiencia poética, sino, también, mitos locales en el más amplio de los sentidos (referentes literarios personales y elementos mitificados del paisaje). Se cumplen, pues, nuevamente, aquellas palabras del marqués de San Felices, que apuntó:

“En Horacio buscábamos preceptos, / en Marcial chistes, en Petrarca amores, / sal en Quevedo, en Góngora cultura”.¹²⁶⁶

Lo cierto es que, fijándonos sólo en los valores estéticos de su obra, tal vez José Navarro no mereciera encontrarse entre las primeras filas de los autores que nunca faltan en las nóminas y cánones al uso. Pero su cotejo con una amplia nómina de esos que han venido en llamarse “poetas menores”, olvidados de los manuales de historia literaria, revela que la carencia de un estudio sobre su producción ha sido, en alguna medida, aleatorio (otro caso cercano en pareja situación es el de las *Poesías varias* de Alberto Díez).

Por otra parte, tampoco se puede cuestionar que, durante algunos años, interviene en justas, certámenes y academias literarias de las que sí se ha hecho eco la crítica posterior. Algunos de los comentarios al respecto adolecían de la falta de ciertas precisiones que sólo un estudio pormenorizado y centrado en la obra del autor, y en su persona misma, arrojaran cierta luz sobre sus versos, y aclararan ciertas hipótesis que se habían planteado a propósito de sus páginas. Más importante, sin duda, ha sido el estudio y edición de la *Loa* que, solamente indexada en los catálogos mencionados, aporta un interesante capítulo en el teatro breve de la época, en el estudio de la literatura encomiástica, las relaciones de sucesos y, aunque en menor medida, la historia misma de los lazos entre Italia y España, a medida que el imperio de los Austrias se iba debilitando, y de estos con el resto de Europa.

Contrariamente al devenir político, tanto se había fortalecido el arte, la literatura, y la poesía en particular, que hasta los más corrientes frutos, denostados dentro del canon poético, albergan un sabor y unas

¹²⁶⁶ Juan de Moncayo, *Rimas*, ed. cit., p. 20.

propiedades que, necesariamente, tenemos que degustar. Sólo así es posible comprender el verdadero influjo que las figuras señeras del universo áureo, pilares fundamentales de nuestras letras, imprimieron sobre un panorama tan rico en matices, y acercarnos en cierto modo a una imagen más nítida del complejo funcionamiento de su maquinaria creadora. El escritorio de José Navarro y Bermuz, un hombre de letras, pero también de armas y, sobre todo, al servicio de una familia que lo protegió y lo dotó de una cierta distinción social, ayuda a comprender, sin duda, aunque a pequeña escala, de qué forma los hombres del Barroco blandieron su pluma por el bien de un prestigio anhelado.

Sólo algunos de ellos alcanzaron el Parnaso al final de su viaje de ida, un destino en el horizonte cuyas coordenadas nos gustaría haber atisbado por medio de este trabajo. Si los hados no quisieron otorgar al autor de estas *Poesías varias* una posición brillante en las alturas, sean estas páginas un cielo graciano, “pieles extendidas, esto es, pergaminos escritos”, iluminados por las letras de aquellos de quienes tanto hemos aprendido. Porque difícilmente podría llegar a comprenderse el alcance de las luces si no se conocen también las sombras; sólo así puede intuirse la riqueza y los contrastes de la literatura, bella y buena por variada, como el mejor libro del mundo, que es el mismo mundo.

VII. EDICIÓN DE LAS *POESÍAS VARIAS*

Ejemplares conservados

Conocemos una única edición de la obra de 1654, para cuyo estudio y edición hemos utilizado el ejemplar de la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza, al que le corresponde la signatura D-32-31: *Poesías varias de Iosef Navarro. Dedícalas al excelentísimo señor don Iaime Fernández de Híjar, Silva, Pinós, y Cabrera, Duque, y Señor de Híjar, Marqués de Alenquer y Conde de Belchite, Gentilhombre de la Cámara de su Magestad, etc. Con licencia. En Zaragoza; en la Imprenta de Miguel de Luna, impresor de la ciudad y del Hospital R. y G. de N. S. de Gracia. Año 1654. En la calle de san Pedro.* Está encuadernado en pergamino y en su lomo figura el título junto con el nombre del autor, en el mismo tipo de letra y con la terminación consonántica del antropónimo: *Poesías varias de Josef Navarro*.¹

Se trata de un libro en cuarto, formato “en el que se imprimió buena parte de la más interesante poesía lírica áurea a partir, fundamentalmente, de 1580”. Con todo, recientes estudios estadísticos revelan que para este tipo de obras poéticas se prefería el formato en octavo, libro “de bolsillo”. Frente a este, el libro en cuarto, o “de escritorio”, se vincula en los primeros tiempos al prestigio de la obra, como atestiguan los versos de Herrera, primero en publicar en vida en este formato, o los póstumos de Luis de Góngora. En Aragón, todas las

¹ Actualmente el volumen está digitalizado en la sección “Zaguán” de la página *web* de dicha institución y su consulta en formato electrónico es de libre acceso (no permite la copia ni selección alguna del texto contenido).

ediciones de la poesía de Villamediana (Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1629) o las *Rimas* de los Argensola coinciden en ello (Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1634). Se posibilitaba el lucimiento efectivo de adornos en las portadas o de grabados decorativos, aunque no es el caso de las *Poesías varias* ni de otros volúmenes similares de poetas zaragozanos contemporáneos.²

Si dejamos a un lado los preliminares, que detallaremos enseguida, el volumen consta de un total de treinta y cuatro pliegos en cuarto, de ocho páginas cada uno; un total de doscientas sesenta y nueve folios con el texto propiamente dicho, marcados en algunas ocasiones erróneamente. Están numerados con letras mayúsculas en el primer abecedario (los veintitrés primeros), y mayúscula con un subíndice de la misma letra en minúscula a lo largo de la segunda serie del abecedario (los once últimos), con ocho páginas por cuadernillo, numeradas cada una de ellas.

La mancha de escritura comprende veintiséis líneas de texto por página. La línea inferior de cada página presenta el reclamo y la cifra de registro (A-A₂, B-B₂, C-C₂, D-D₂, etc.). La superior comprende la paginación, el nombre del autor (en las páginas impares) y el de la obra (en las páginas pares). Este último aparece alterado, dando “PEOSÍAS VARIAS” por “POESIAS VARIAS”, en un total de seis páginas: la sexta del cuadernillo X (p. 166); cuarta de Aa (p. 188); octava de Bb (p. 200); cuarta de Dd (p. 212); segunda de Ee (p. 218); segunda de Gg (p. 234). Asimismo, la página 24 aparece numerada como 22 y, por un evidente

² Un capítulo específico, “De la *fermosa cobertura*: los formatos de la lírica impresa”, dedica Ignacio García Aguilar en su libro *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, pp. 189-214, con abundantes gráficos y datos numéricos. Estudia también la cuestión en las pp. 68-73 y pp. 253 ss. (la cita es de la p. 68, aunque reitera la calidad de las obras en ese formato explícitamente en la p. 213).

error de alternancia de los tipos móviles en la 133 pone 331, mientras que en la 185 figura el número 195, y en la página 251 aparece el 235.

Aparte del cotejo de la portada y los preliminares, esos pequeños deslices nos han permitido corroborar con cierta comodidad que el resto de los ejemplares, de los que hemos consultado la mayoría, o hemos conseguido una completa descripción bibliográfica, pertenece a la misma emisión. Se trata de los siguientes:

Ejemplares en España:

- Biblioteca de Castilla la Mancha, Res. 820.
- Biblioteca de Catalunya, Res 235-12.
- Biblioteca Nacional de España, R/ 8173.
- Biblioteca Nacional de España, R/ 9510.
- Biblioteca Nacional de España, R/ 13165.
- Biblioteca Nacional de España, R/ 17358.
- Biblioteca Provincial de Málaga, XVII-20.
- Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona, 07 XVII-L-2485.
- Biblioteca de la Universitat de Girona, Seminario Diocesano de Gerona, 834/994.
- Biblioteca de la Universidad de Oviedo, CGIII-0337 (le faltan las páginas 7 a 16).
- Biblioteca de la Universitat Rovira i Virgili, R93-8.
- Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Biblioteca Xeral 8331.

Ejemplares en Europa:

- Biblioteca Nacional de Francia, FRBNF31006466.
- National Library of Scotland (North Reading Room), G.22.e.9.

Ejemplares en Estados Unidos

- University of Illinois at Urbana-Champaign Library, IUA09055.
- Harvard University Library, 3898747.
- Hispanic Society of America, New York.

Criterios de la edición

No contamos, pues, con uno de los principales problemas que suele acarrear la edición de textos poéticos del siglo de Oro, como es el de la existencia de variantes debida a la proliferación de copias manuscritas. Como consecuencia, nuestra edición, filológica o interpretativa, no se encuentra en la diatriba que plantearían los distintos testimonios, y no aparecen, por tanto, variaciones significativas en el texto. Ha de añadirse que no conocemos la génesis de buena parte de los poemas de José Navarro, salvo de aquellos que, como se ha indicado en el estudio de la obra, fueron escritos con motivo de alguna ocasión o circunstancia especial, y pasaron después a ser recopilados en las *Poesías varias*. Debido a su carácter antológico, incluidas las recopilaciones colectivas posteriores, es muy probable que, como solía suceder, el autor sólo revisara una parte de los textos, pero no podemos averiguar el grado

de intervención editorial sobre los mismos.³ Sí nos ha parecido útil dejar constancia de las variantes en sendas ediciones de las *Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal, cuya ortografía hemos modernizado en el caso de citar alguna de las modificaciones que hemos efectuado con respecto a las mismas.

Todos estos factores han determinado los criterios editoriales que pasamos a detallar a continuación. En primer lugar, la intención de las notas que acompañan al texto es más bien la de iluminarlo que la de interpretarlo. No obstante, tanto en las *Poesías varias* como en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* hemos procurado incluir algunas aclaraciones que parecían necesarias para la lectura del texto. Teniendo en cuenta afirmaciones como las de Ignacio Arellano, quien indicó que “en el teatro menor, las cosas se complican en la abundancia de alusiones costumbristas, juegos mentales y verbales, referencias crípticas para un lector o estudioso de hoy”.⁴

El contenido erudito e ideológico, por ello, ha sido desarrollado preferentemente en el estudio previo que acompaña a los textos, reservando el pie de página para puntualizaciones de carácter más bien lingüístico o semántico, así como para la aclaración de la biografía de los personajes, algunas fechas relacionadas con el texto. Con todo, aunque previamente se hayan estudiado en algún punto, no desdeñamos la indicación de alusiones históricas, mitológicas y de emblemática, o la procedencia de algunas citas, menciones explícitas de carácter

³ Begoña López Bueno, “Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del *corpus*”, *Criticón*, 83 (2001), pp. 148-150, 155.

⁴ “La edición de textos teatrales del Siglo de Oro (s. XVII). Notas sueltas sobre el estado de la cuestión (1980-1990)”, *La comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, Diciembre 1991 – Junio 1992*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, p. 47.

intertextual como el recurso de los versos de Horacio o Góngora, y otras no tan claramente indicadas en el original, sin olvidar que

para el poeta y lector de los Siglos de Oro –es decir, en aquella cultura– la originalidad era la capacidad que tenía el poeta para retomar los grandes temas y motivos de la literatura heredada (la clásica, sobre todo) y “reescribirla”, insertándose así en la tradición literaria culta, consiguiendo que en sus versos resonaran, una vez más, aquellos otros que ya se tenían por magníficos.⁵

Respecto a la disposición del texto, respetamos la de la edición original de las *Poesías varias* de 1654 y asignamos un número romano entre corchetes para cada uno de los poemas en el orden en que aparecen en el libro, con el fin de agilizar su consulta a lo largo del estudio previo. Sabida la unidad que conforman los vejámenes en sí mismos, se ha asignado un número a cada uno de ellos, mientras que no se han numerado anejamente los poemas incluidos en su desarrollo. Lo mismo hemos determinado en aquellos casos puntuales en los que los poemas cambian de metro, constituyendo simplemente una continuación uno del otro. No obstante, a efectos de alusión y referencia, se distinguirán en el índice de primeros versos, indicando el número romano con un subíndice (son los casos de XI b y XII b).

A caballo entre ambas situaciones, le otorgamos el mismo estatus a la “Carta del dios Apolo a la Academia” (XXI b), que sigue al primero de los vejámenes integrándose en él al mismo tiempo y que se anuncia así: “y hallé que decían sus renglones deste modo”. Incluimos el primer verso en el índice, pero respetamos su entidad como parte del vejamen.

⁵ Pablo Jauralde Pou, “Lectura, crítica y edición actual de los clásicos: Problemas ideológicos”, *Pensamiento y literatura hispánica. Studi Ispanici*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa, Roma, 2001, p. 19.

En aquellos poemas en los que se antepone un estribillo o letrilla, generalmente en tipografía cursiva dentro del original, se considera primer verso el de comienzo de estrofa, inmediatamente posterior a la indicación general del tipo de estrofa que se emplea (y que suele dar comienzo a cada uno de los textos del libro).

Cuando el autor no indica junto al título del poema la mención del tipo de estrofa que va a utilizar, que podemos identificar como silvas en buena parte de los casos, respetamos la disposición de los versos y los sangrados que figuran en el original. En relación con los romances, reflejamos el sangrado que marca el inicio de cada cuarteta imperfecta o asonantada, pero no añadimos blanco entre ellas, como sucede en la maquetación de las *Poesías varias*. Añadimos la numeración de los versos a la izquierda del texto, y la de las páginas correspondientes de la edición impresa a la derecha del primer verso que inicia cada una de ellas, entre barras oblicuas (excepto en los preliminares, que carecen de paginación). En los vejámenes se ha preferido mantener el lugar exacto del cambio de página, aun cuando se interrumpen las palabras, como en el original. Para facilitar la ubicación, lo hemos indicado también junto a cada encabezamiento y título de poema, incluso cuando este no comienza página.

En general, siguiendo criterios muy extendidos, hemos resuelto modernizar la ortografía según el español actual, con la salvedad de las diéresis necesarias para evitar hipometrías. Han sido cambiadas, pues, las grafías que no tengan un claro valor fonológico, y determinamos uniformar sistemáticamente el empleo de las grafías *b / v; ç / z; u / v; i /*

j; *ss* / *s*; *qu* / *c* (*qua* y *que*, por *cua*, *cue*), etc.⁶ Adviértase que aparece *j* en nuestra edición, por tanto, tanto en *Júpiter* como en *Juan*, *Jusepe*, *Jusepa* o *Josef*, que remiten a la semiconsonante *I* del original. Mantenemos la reducción de los grupos consonánticos cultos (*doctrina*), aunque regularizamos el empleo de la *h*, así como la *y* y las grafías de origen análogo (*ch*, *ph*, *th*, *dv*, etc.), además de las dobles consonantes *rr*, *pp*, *ss*, *ll* y el doble vocalismo.

Tratando de conservar ciertas peculiaridades de la lengua del momento, se mantienen todos aquellos elementos que poseen valor fonético, como las vacilaciones en el timbre de las vocales átonas (*diciembre*, *siguidillas*, *húmeda*, *chiminea*) y algunos otros rasgos arcaicos (*ducientos*, *agora*) significativos desde el punto de vista de la métrica: respetamos *celebro*, por *cerebro*, así como resabios del tipo *coronista*, o la pérdida de grupos cultos, como en *introducción*, *vitoria*, *en efeto*, *o*, también *o*, su mantenimiento en casos como *presunción*. Se mantienen con fidelidad, por lo tanto, variantes como *docta* y *dotor*, o grupos vocálicos hoy inexistentes, como en *fee* (pero también *fe*). Además, mantenemos las irregularidades en las conjunciones *y*, *u* y *e* (*y hizo*, y *Híjar*), y en los artículos (*el hacha*, *una ave*), así como en la simplificación de la desinencia verbal, de carácter popular, *tenís*.

La acentuación, puntuación y signos de interrogación y admiración han sido adaptados conforme a las normas actuales de la Real

⁶ Recurrimos, fundamentalmente, a Alberto Blecua, *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983, y Miguel Ángel Pérez Priego, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997. Véase también José Antonio Pascual Rodríguez, “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Manuel García Martín (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 37-57 y Pedro Sánchez-Prieto Borja, *La edición de textos españoles medievales y clásicos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2011.

Academia de la Lengua Española, aunque procurando no romper las características morfológicas y sintácticas que el texto propone. Al ser poesía, hemos tratado de no perder el respeto al sentido conceptual y gramatical que el poema conlleva, ni alterar la multiplicidad de significados que puede desprenderse de la puntuación, diferente en cada momento histórico. Se intenta un equilibrio coherente, pensando en la parquedad en el uso de las comas que indican aposiciones y complementos del nombre, para no constreñir las posibilidades asociativas de los sintagmas y las palabras, si bien ha de advertirse que, como es habitual en la época, la edición original presenta una notable profusión de comas y de punto y coma, así como de paréntesis, que suelen remitir a un discurso dialógico, y que hemos preferido sustituir por comillas en su mayor parte.⁷

Se ha actualizado el uso de mayúsculas, con fidelidad hacia la última *Ortografía de la lengua española* de la Real Academia (Madrid, Espasa, 2010): a pesar de la insistencia de escritor en su empleo, se leerá *diablo*, y no *Diablo*, *ninfa*, y no *Ninfa*, o *poeta*, y no *Poeta*, acaso tres de los ejemplos más significativos; se escribe *don* o *señor*, mientras que la abreviatura del tratamiento mantiene la mayúscula, como en *V. Exc.* En el caso de las alusiones a los santos, tal y como dictan las normas, se escribe con minúscula *san* y *santa*, salvo en los casos en los que el sintagma sirve para designar un lugar con nombre propio, como, por ejemplo, la misma “calle de San Pedro” de la aprobación, o la iglesia: “Voime a San Pedro, que agora / le están cantando las vispras; / si por esto me maldices / san Pedro me la bendiga” (XIV, vv. 57-60). No

⁷ Sobre la importancia de la idiosincrasia de la puntuación en la reconstrucción de textos y su divulgación, véase por ejemplo G. Thomas Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 88 ss.

obstante, parecía coherente conservar algunas, que suelen enfatizar ciertas formas alegóricas o mitológicas, de personificación, de respeto, reverenciales, etc., muy características de la época y recurrentes en otros poemas del mismo libro: el *Monarca*, *Esposo*, *Dueño* (frente a la denominación a la dama de *dueño*) o *Señor*, cuando se refieren a Dios; el *Sol* o la *Aurora*, cuando la acción desarrollada remite a su personificación, son muestra de ello.

Se conservan las asimilaciones con pronombre pospuesto y las contracciones morfológicas de preposición más artículo o demostrativo que afecten a la medida de los versos, que en otro caso resultarían hipométricos o hipermétricos: *deste* y sus variantes es el más representativo. Por su valor métrico, respetamos asimismo las irregularidades verbales del tipo *dejastes*, *hicistes*, *bajastes* o *rompidas*. En relación con esto último, queremos destacar ciertos rasgos lingüísticos considerados de carácter diastrático, que pueden identificarse como un uso consciente porque se acumulan en los mismo poemas (*no se te suelten los puntos*), aunque remitan también al diatópico: así, la reiteración de los posesivos (*sus hojas de su carmín*), o el laísmo, menos esporádico de lo que parece a primera instancia (*la cruzaron la cara*), presente en otros autores cercanos como José Tafalla y Negrete. Se perciben también otras marcas que apelan a la oralidad de la escritura, como el *que* causal explicativo, que aparece en los vejámenes (XXI), o la fórmula interrogativa-exclamativa “qué mucho” (LXXIV, v. 35), “pero qué mucho” (XXXVI, v. 51; LXXVII, v. 13) o “mas qué mucho” (XXXIX, v. 4), que enfatiza el discurso y tanto abunda entre sus contemporáneos.

Finalmente, se han corregido en el texto las erratas indicadas en los preliminares del original y, puesto que constan ya como tales en el mismo, se omite su alusión en la transcripción. Sin embargo, aquellos errores aparentes que no hubieran sido advertidos por los correctores y cajistas se anotan con su explicación en el lugar correspondiente.

Abreviaturas⁸

Alem.: ALEMANY Y SELFA, Bernardo: *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930.⁹

Aut.: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739, 6 vols.

Navidades 1: CARVAJAL, Mariana de: *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, Antonella Prato (ed.), Maria Grazia Profeti (introd.), Milano, Franco Angeli Libri, 1988.

Navidades 2: CARVAJAL, Mariana de *Navidades de Madrid*, Catherine Soriano (ed.), Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.

⁸ En el caso de los glosarios o diccionarios, remitimos a la voz en cuestión en el caso de que presente alguna variante con respecto a la que conste en las *Poesías varias*.

⁹ Se ha procurado anotar algunos términos característicos de la lengua poética de Góngora que completen así la incuestionable deuda del poeta con el cordobés, y que completen el capítulo dedicado a la lengua poética, especialmente lo relativo a los cultismos léxicos.

- Cejador: CEJADOR Y FRAUCA, Julio: *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro (Fraseología o estilística castellana)*, Abraham Madroñal y Delfín Carbonell (eds.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008.
- Corominas: COROMINAS, JOAN: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954, 5 vols.
- Correas: CORREAS, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Luis Combet, Robert James y Maïté Mir-Anreu (eds.), Madrid, Castalia, 2000.
- Cov.: COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- Fontecha: FONTECHA, Carmen, *Glosario de voces comentadas en ediciones de textos clásicos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.
- Graves: GRAVES, Robert: *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza, 2006, 2 vols.
- Grimal: GRIMAL, Pierre: *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Metamorfosis*: OVIDIO NASÓN, Publio: *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias (eds. y trads.), Madrid, Cátedra, 2004.
- DRAE Diccionario de la Real Academia Española* [on line].
- Moliner*: MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1975
- Palencia: PALENCIA, Alonso de: *Universal vocabulario [Reproducción facsimilar de la edición de Sevilla, 1490]*, Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967, 2 vols.

Filosofía: PÉREZ DE MOYA, Juan: *Philosophía secreta*, Carlos Clavería (ed.), Madrid, Cátedra, 1995.

Teatro: VITORIA, Baltasar de *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Herederos de Crysostomo Garriz, 1646.

POESIAS
VARIAS DE
IOSEF NAVARRO:

DEDICALAS

0003

AL EXCELENTISSIMO

SEÑOR DON IAIME FERNANDEZ
de Hajar, Silva, Pinòs, y Cabrera, Duque, y Se-
ñor de Hajar, Marques de Alenquer, y Conde
de Belchitè, Gentilhombre de la Càmara
de su Magestad, &c.

n.º 1491



CON LICENCIA.

En Zaragoza; En la Imprenta de MIGUEL DE LVNA, Impresor
de la Ciudad, y del Hospital R. y G. de N. S. de GRACIA.
Año 1654. En la calle de San Pedro.

Poesías varias de Josef Navarro¹⁰

Dedícalas al excelentísimo señor don Jaime Fernández de Híjar, Silva, Pinós y Cabrera, duque y señor de Híjar, marqués de Alenquer y conde de Belchite, gentilhombre de la cámara de su Majestad, etc.¹¹

Con licencia. En Zaragoza, en la Imprenta de Miguel de Luna,¹² impresor de la ciudad y del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia.¹³ Año 1654. En la calle de San Pedro.¹⁴

¹⁰ El título alberga la noción de *varietas*, siguiendo una tendencia frecuente en la poesía de la época (véase Aurora Egido, “La hidra bocal”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 28-34 e Ignacio García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009, pp. 236-237, 261 ss.). La imprenta aragonesa de esos años es un ejemplo preclaro del fenómeno (en ese mismo año aparecen las *Poesías varias de grandez ingenios* recopiladas por Alay, mientras que un año antes habían visto la luz las homónimas de Alberto Díez), según sintetizamos en nuestro Trabajo de Fin de Máster, defendido en la Universidad de Zaragoza en 2010 (y en el capítulo correspondiente de esta tesis doctoral). En dicho aspecto ha insistido Pedro Ruiz Pérez, “La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía”, *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 69-101.

¹¹ Jaime Francisco Víctor Fernández Sarmiento de Silva Villandrado de la Cerda y Pinós (nacido c. 1625), VI duque de Híjar desde 1642, IX conde de Salinas, Ribadeo, Belchite, Aliaga, Volfogona y Guimerá, vizconde de Illa, Canet, Añén, Ebol y Alquerforadat, señor de Melani, la Portellá, Peramola, Zurita y Rocafort, gran camarlengo de Aragón, virrey y capitán general de Aragón (1681-1692), alcaide de Vitoria y Miranda de Ebro, y gentilhombre de cámara de su Majestad. Era hijo del conspirador Rodrigo Sarmiento de Silva Villandrado y de la Cerda (VIII conde de Salinas y de Ribadeo, II marqués de Alenquer, duque consorte y señor de Híjar, de Lécera y de Aliaga, conde de Belchite y de Vallfogona, vizconde de Illa, Canet, Añén, Ebol y Alquerforadat, gentilhombre de Cámara de Felipe IV, Comendador de Coruche y Soure en la orden de Cristo) y de doña Isabel Margarita, V duquesa de Híjar. Además de acompañar al rey en diversas ocasiones, fue menino del príncipe Baltasar Carlos hasta 1642 y, más tarde, escoltó a Carlos II en la entrada pública del rey en Zaragoza en 1677, durante la jura de los Fueros y la apertura de las Cortes. Fue también virrey capitán general de Aragón. Vid. Ramón Ezquerro Abadía, *La conspiración del duque de Híjar (1648)*, Madrid, Imprenta y encuadernación M. Borondo, 1934, pp. 154.

¹² Las *Poesías varias* de José Navarro han sido calificadas como una “importante edición” dentro de las prensas de Miguel de Luna por Natividad Herranz y Esperanza Velasco, “La imprenta zaragozana en el siglo de Gracián”, en *Libros libres de Baltasar Gracián*, Ángel San Vicente Pino (ed.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, p. 187. Impresor de la ciudad y del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, de sus talleres también salieron otros títulos como la *Insaculación y ordenaciones reales de*

la ciudad de Teruel de Miguel Jerónimo, comisario del justicia de Aragón Jerónimo Arnal de Marcilla (1655), *Breve tratado de la peste y fiebre pestilente*, de Jerónimo Bezón (1655), u otros documentos relacionados con la institución, como las *Ordenaciones del Hospital Real y General de N. S. de Gracia de la Ciudad de Zaragoza, hechas en la visita que con autoridad y comisión de la Majestad del Rey [...] hizo el obispo de Lérida* (1655). También se responsabilizaría de alguna relación como las *Narraciones de las fiestas en Zaragoza el Setiembre de 1659, a la canonización de santo Tomás de Villanueva, arzobispo de Valencia*, contadas por Gabriel Manuel Abás y Nicolau (1660).

¹³ La imprenta del Hospital de Nuestra Señora de Gracia fue, como señaló Manuel Jiménez Catalán, “una de las más importantes que existieron en la capital de Aragón” (*Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, Tipografía “académica”, 1927, p. 34).

¹⁴ Antigua calle zaragozana que se corresponde con un tramo de la actual calle de Jaime I (más conocida como calle Don Jaime).

APROBACIÓN DEL DOCTOR DON ANTONIO DE SEGOVIA,
CANÓNIGO DE LA SANTA IGLESIA METROPOLITANA DE
ZARAGOZA¹⁵

De orden del señor doctor don Diego Jerónimo Sala,¹⁶ canónigo de la Santa Metropolitana Iglesia de la Seo de Zaragoza y vicario general de su arzobispado, he leído este libro intitulado: *Poesías varias de Josef Navarro*,¹⁷ y, no hallando en él cosa que disuene a la entereza de la religión, ni pureza de las costumbres, se puede dar a la estampa con la licencia que pide.¹⁸ Así lo siento, salvo, etc. En Zaragoza, a 27 de febrero, 1654.

El doctor Antonio de Segovia

¹⁵ Antonio de Segovia, canónigo de Zaragoza y diputado del reino de Aragón, dos años después de la publicación de las *Poesías varias* llegó a ser, además, rector de la Universidad de Zaragoza y arcediano mayor de santa María en la basílica de Nuestra Señora del Pilar. Murió en 1691 (Inocencio de Camón y Tramullas, *Memorias literarias de Zaragoza. Parte primera*, Zaragoza, Francisco Moreno, 1768, pp. 20 y 60).

¹⁶ Diego Jerónimo Sala, vicario general del arzobispado de Zaragoza desde 1647 y canónigo de la Seo. Estudió Humanidades, Filosofía y Jurisprudencia en la Universidad de Zaragoza, de la que también fue rector, como recordó Latassa, que aludió a sus dotes como poeta en la *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses. 1641-1688*, Genaro Lamarca (ed.), Sofía Argüís et al. (col.), Zaragoza, Real Sociedad Económica de Amigos del País / Ibercaja, 2005, vol. III.

¹⁷ Mantenemos la cursiva del original, que remite a la inclusión del nombre propio del autor como parte del mismo título por medio de un vínculo preposicional, tan frecuente en la época.

¹⁸ Expresión formulística del *nihil obstat*: nada se opone a la aprobación eclesiástica.

Damos licencia para que se puedan imprimir estas *Poesías varias* de Josef Navarro. En Zaragoza, 28 de febrero de 1654.

Diego Sala, vicario general y *officii*¹⁹

Imprimatur.

Exea Assessor

ERRATAS

Pág. 23, lín. 12: donde dice *El* lee *Del*. Pág. 67, lín. 10: donde dice *De mis desdeñosos ramos*, lee *De mi desdeñoso ramo*. Pág. 97, lín. 5: donde dice *Mas de* lee *Mas ya de*. Pág. 133, lín. 7: donde dice *seis* lee *sus*. Pág. 140, lín. 1: donde dice *oculto* lee *culto*. Pág. 158, lín. 20: donde dice *muere* lee *mueve*. Pág. 159, lín. 16: donde dice de los *contrarios* lee *de las dos contrarias*. Pág. 160, lín. 15: donde dice *Esperanza* lee *venganza*. Pág. 162, lín. 17: donde dice *veneradas* lee *venerados*; lín. 19: donde dice *destinadas* lee *destinados*. Pág. 199, lín. 22: donde dice *tuvieras* lee *tuviera*. Pág. 205, lín. 24: donde dice *se* lee *le*.

¹⁹ Sobre Diego Jerónimo Sala, que encarga la aprobación del libro, *vid. supra*.

AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON JAIME FERNÁNDEZ DE
HÍJAR, SILVA, PINOS Y CABRERA, DUQUE Y SEÑOR DE HÍJAR,
MARQUÉS DE ALENQUER Y CONDE DE BELCHITE,
GENTILHOMBRE DE LA CÁMARA DE SU MAJESTAD, ETC.²⁰

A los pies de V. Exc. (excelentísimo señor) arrojo este libro; ardid es de la cautela para levantarlo, sin dejar de ser afecto de la voluntad. A luz sale, y a la sombra de V. Excel. Ya advierto sus yerros en el teatro de la común censura y, al ver que el entendido los disimula cortés y el maldiciente los respeta temeroso, me sucede lo que al torpe bruto, cargado con la estatua de la diosa que, atribuyendo a su rudeza el culto de la deidad, se engreía soberbio, hasta que el castigo desvaneció sus presunciones. Al amparo que le asiste deberá el aplauso que lograre y el librarse de los riesgos de la malicia, aunque fuera envidia de mal gusto la que mordiera frutos tan desazonados. Guarde Dios a vuestra excelencia como puede y deseo.

Su menor criado de vuestra excelencia

Q. S. M. B.²¹

Josef Navarro

²⁰ Acerca del personaje, véanse las anotaciones del texto incluido en la portada.

²¹ Las siglas aluden al cierre protocolario: “que sus manos besa”.

AL QUE LEYERE, DE JORGE LA BORDA,
AMIGO GRANDE DEL AUTOR

Arduo y difícil se ofrece el primer empeño de cualquiera empresa, y pocos hay que cuesten más honrados temores que dar un escritor su primera obra a la stampa, y más las de poesía, por ser tan general la presunción de muchos, que no quieren entender, que no la entienden, de quienes dijo Horacio:

*Cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor,
cur nescire pudens prave quam discere malo.*²²

No pudiera hablar con más propiedad si escribiera al copioso número de los que en nuestro tiempo piensan desmentir a los que juzgaron que son raros los poetas. Ninguno escribe sin temor de la contradicción de estos ignorantes, más que de la censura de los entendidos, que se ajustan al consejo de Horacio:

*Nec tua laudabis studia, nec aliena reprehendes.*²³

Ni la de otros debiera dar pesadumbre, pues mal puede conocer ajenos defectos quien desconoce los suyos. Y por esto:

²² A lo largo de todo el prólogo, Jorge Laborda se sirve de fragmentos de la obra de Quinto Horacio Flaco (s. I a. C.) que proceden en su mayoría, como este, de su *Epistula ad pisones*. Anoto la traducción en español de Horacio Silvestre (*Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Cátedra, 1996), si bien se advierte a veces una libre interpretación acorde con la manipulación que realiza Jorge Laborda en sus selecciones (véanse las páginas correspondientes a nuestro estudio de los preliminares). Siguiendo la tónica habitual en el resto del texto, en este caso omite el primer verso, “descriptas servare vices operumque colores”, aunque retoma la idea posteriormente, cual si fuera de su propia cosecha: “¿Por qué si yo no puedo ni sé observar géneros y estilos / según las reglas, se me saluda como poeta? ¿Por qué / prefiero, por falsa vergüenza, no saber aprender?” (vv. 86-88).

²³ En palabras de Horacio: “nec tua laudabis studia aut aliena reprehendes”, es decir, “no alabarás tus intereses ni censurarás los ajenos” (*Epistula* I, 18, v. 39).

*Noscere se ipsum spartanus quemque iubebat.*²⁴

Quien saca un libro a luz, la de los estudiosos solicita, porque en ella se ilustran²⁵ los desvelos, y a su sombra se disimulan los descuidos leves. Mas los que viven desalumbrados de la ciencia, dormitando en las tinieblas de la ignorancia, imaginan a oscuras,²⁶ discurren a ciegas y, finalmente, increpan sin tiento. Estos son los que de oficio o naturaleza vierten el maldiciente veneno de la envidia en las doctas fatigas del estudio. Parécenles (aunque sea en un poema muy dilatado) desigualdad lo que es arte; ignoran el parangón de la pintura y poesía:

*Ut pictura poesis erit, qua si proprius stes
te rapiet magis, et quaedam si longius abstes,
haec amat obscurum, volet hac sub luce videri
iudicis argutum quae non formidat acumen,
hac placuit semel, hac decies repetit a placebit.*²⁷

Para que salga más vistoso el colorido, siguen las sombras a la luz que la hermocean, y de entrambas se forma un compuesto perfecto.

²⁴ Se trata del emblema CLXXXVI de Alciato, “Dicta septem Sapientum” o “Los dichos de los siete sabios de Grecia”, que procede de una inscripción del templo de Apolo de Delfos; se repite en famosos tratados como Aristóteles, *Retórica*, ed. cit., p. 234; cf. Baltasar Gracián, *El Discreto*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Alianza, 1997, pp. 28 ss. y 169.

²⁵ *ilustrar*: “engrandecer o ennoblecer alguna cosa” (*Aut.*).

²⁶ Forma extendida de *oscuras* en el Siglo de Oro (Cov. y *Aut.*). También empleada por José Navarro en las *Poesías varias* (LXXII, v. 40).

²⁷ A pesar de las normales vacilaciones de puntuación, la traducción al español, según la edición que manejamos, sería la siguiente: “La poesía igual que la pintura: la habrá que, si estás / cerca, te capte más y otra, si estás más alejado; / una gusta de la oscuridad, quiere ser vista a la luz / la que no teme al agudo acumen del crítico; esta gustó / una vez, aquella gustará, aunque se vea diez veces.” (Horacio, *Epistula ad Pisones*, vv. 361-365).

La naturaleza crió entre lo profundo de los valles lo descollado de los montes, en lo diáfano²⁸ de los cielos, mayores y menores, las estrellas. Luego, a imitación de la naturaleza y del arte, no será defectuosa la desigualdad de los versos, aunque algunos presuman lo contrario.²⁹ Ni Homero, ni Virgilio, ni cuantos la Antigüedad venera usaron siempre en los suyos sentencias, conceptos y equívocos, o semejantes adornos de que la poesía se compone. Lastimoso error es que no quieran desengañarse muchos de que no es para todos la censura de la poesía, pues a algunos con mucha presunción de críticos en ella se les pasa por alto sin alcanzarla.

No quivis videt inmodulata poemata iudex, porque esta es calificación de los entendidos.³⁰

Repetido tema es el de los prólogos y, por lo general, mal conseguido su intento, y no me admiro, porque son difíciles de reducir maldicientes y envidiosos. Mas no desaniman los aparentes ímpetus de la malicia a las invencibles fuerzas de la virtud. Quisiera persuadir a algunos la estimación que se debe a quien escribe, porque

²⁸ Cultismo que aparece ya en la *Soledad primera*: “el papel diáfano del cielo”, en *Obras completas*, Antonio Carreira (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2000, vol. I, p. 382, v. 610. Lo estudia Dámaso Alonso en *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*, Madrid, S. Aguirre, Impresor [*Revista de Filología Española*, anejo XX], 1935, p. 53.

²⁹ Aparte del consabido tópico del *ut pictura poesis* horaciano, recuérdese el emblema XCVIII de Alciato, “ars naturam adivvans”; *vid.* Alciato, *Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.), Pilar Pedraza (trad.), Aurora Egido (pról.), Madrid, Akal, 1985, p. 132.

³⁰ Otro verso de Horacio, que alerta sobre el oído necesario para percibir la calidad de la poesía: “No cualquier juez nota los poemas arrítmicos” (Horacio, *Epistula ad Pisones*, v. 263). Sobre la idea de la expresión sonora y el “juicio del oído” en las poéticas occidentales, véase María José Vega, *El secreto artificio*. Quilias sonorum, maronolatría y tradición pontianiana en la poética del Renacimiento, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Universidad de Extremadura, 1993 (la autora estudia esta idea y su herencia clásica, por ejemplo, en las poéticas de Viperino, Vossius, Vincenzo Galilei, Minturno, Daniello Barbaro, en pp. 80, 81, 156, 218 y 316-317, respectivamente).

*nihil intentatum nostri liquere Poeta,*³¹

(y esto lo dijo Horacio antes que nos precedieran millares de poetas) y lo mucho que hace quien ofrece prendas de su ingenio, arriesgadas al desprecio de quien las desestima. Muy exento juzgo desta pensión a Josef Navarro, pues lo florido de sus pocos años, que anticipa fruto de más sazónada edad, es digno de toda estimación y aplauso, y de conseguir lo que pretenden todos.

*Aut prodesse volunt, aut delectare Poeta.*³²

A repetidas instancias de sus amigos da a la prensa este libro, habiéndolo rehusado muchos días, como si los bríos de su ingenio no pudieran tener mucha satisfacción de que sufren mayor peso, y de que cuerdo se queda con fuerza reservada, no contentándose con midirla con la materia.

*Sumite materiam vestris qui scribitis aequam viribus, et versate diu quid ferre recusent, quis valeant humeri.*³³

La repugnancia de su modestia ha retardado lo que sus aficionados, molestándole con porfías, han vencido, aunque nunca han

³¹ Se trata de una sentencia muy extendida en distintas variantes a lo largo del Siglo de Oro. La procedencia predominantemente horaciana nos hace preferir la versión de la *Epístola ad Pisones*: “Nil intemptatum nostri liquere poetae”, es decir, que nuestros poetas no dejaron nada sin intentar (v. 285).

³² “El poeta quiere ser útil o deleitar”, sería la versión que da Jorge Laborda de la epístola horaciana: “Aut prodesse volunt aut delectare poetae”, “los poetas quieren ser útiles o deleitar”, con el sujeto en plural (Horacio, *Epistula ad Pisones*, v. 333).

³³ Añade un nuevo consejo, que presuponemos sobradamente conocido por los hombres de letras dada su reiteración en las preceptivas del siglo XVII, como hemos avanzado en el estudio del prólogo: “Vosotros, escritores, escoged materia a la altura de / vuestras fuerzas y sopesad qué rehúsan, con qué pueden / vuestros hombros”, decía Horacio, y añadía: “cui lecta prudenter erit res, / nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo”, es decir, en palabras de Horacio Silvestre, “al que elija un asunto a su medida, / ni la facundia le abandonará ni un orden brillante” (*Epistula ad Pisones*, vv. 38-41).

podido conseguir que diera a las tablas algunas comedias que ha escrito con particular acierto, para ser universal en todo, de que son testigos, en los certámenes o justas poéticas, los premios con que dignamente le han honrado en las Academias, la aclamación que le ha celebrado el primero entre los ingenios que en ellas han concurrido; el duplicado vejamen, que con tanta sazón dejó gustosos a los que le temieron muy picante; en las conversaciones, la facilidad con que ha dicho de repente,³⁴ la gravedad con que de pensado ha escrito; la dulzura de su estilo, el natural tan sin afectación con que escribe (cuando lo pide el asunto) muy conceptuoso; y, finalmente, cuando quiere, ninguno sigue con más gracia el moderno uso de los equívocos, que también alcanza a los versos la jurisdicción de los usos.

*Ut silvae foliis pronos mutantur in annos
prima cadunt, ita verborum vetus interit aetas,
et iuvenum ritu florent modo nata vigentque.*³⁵

³⁴ La expresión *decir de repente* es “componer versos a algún asunto prontamente, sin pararse a escribir ni aun a pensar” (*Aut.*); Covarrubias recoge también *trovar de repente*: “echar coplas sin tenerlas prevenidas”. Ese tipo de manifestaciones pervive hasta la actualidad en el mundo hispánico, especialmente en el continente americano, como ha estudiado Alexis Díaz Pimienta, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Oiartzun (Gipuzkoa), Auspoa-Sendoa, 1998. La historia de la improvisación poética se remonta hasta la antigüedad grecolatina y tienen un especial desarrollo en el Siglo de Oro, donde “muestra ya la doble condición de burlesca y sentenciosa que llegará hasta nuestros días”, en palabras de Alberto del Campo Tejedor, “Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro”, *eHumanista*, 4 (2004), pp. 119-157.

³⁵ La edición consultada de Horacio varía el término “pronos”: “*Ut silvae foliis privos mutantur in annos*”, etc. La palabras tienen un ciclo biológico semejante al de las hojas de los árboles, según explica Horacio en la *Epístola ad Pisones*: “Igual que cada año los bosques cambian las hojas, / las primeras caen, la vieja generación de palabras pasa / y, cual niños, las recién nacidas florecen y tienen vigor”. Prosigue: “*multa renascentur quae iam cecidere, cadentque / que nunc sunt in honore vocabula, si volet usus, / quem penes arbitriunt est et ius et norma loquendi*” (vv. 60-62 y 70-72).

Culpable delito fuera dejar sepultados en las sombras del olvido tan lúcidos desvelos, porque tiene visos de ignorancia la ciencia de que no se tiene noticia.

*Paulum sepultrae distat inertia
celata virtus.*³⁶

Ni es indecente al más modesto el solicitar inmortal nombre en los anales de la fama, y más cuando los medios para tan glorioso fin son tan honestos y eficaces, pues, como Horacio, pronosticando eternidad a sus versos podrá decir:

*Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere, aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar.*³⁷

Este es el premio más seguro de los ingenios grandes, y al que aspiran todos con ambición gloriosa, y el que conseguirá el autor deste

³⁶ Como Horacio en sus *Odas*, se insiste en la inmortalidad de la voz de los poetas, criticando en este caso la cobardía de quien no hace públicos sus textos: “Poco de la escondida cobardía / dista el valor oculto”, en español, según la edición de *Odas y Epodos*, Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal (ed.), Manuel Fernández Galiano (trad.), Madrid, Cátedra, 1990, libro IV, 9, vv. 29-30 (pp. 352-353).

³⁷ Alusión a la perennidad de las obras literarias y del alcance de la eternidad para quien las escribe: “He hecho una obra más perenne que el bronce, / más alta que el túmulo real de las pirámides; / no la destruirán ni la voraz lluvia / ni el fuerte Aquilón ni la innumerable / serie de los años en que escapa el tiempo. / No moriré entero”, en Horacio, *Odas*, ed. cit., libro III, 30, vv. 1-6 (pp. 314-315). Es referencia ineludible para la historia desde la Antigüedad grecolatina el libro de María Rosa Lida, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, F.C.E., 1952.

libro, pues hallando en el aplauso de su primer trabajo alientos para proseguir en otros mayores, con la seguridad de su primer vuelo, batirá las encogidas alas, remontándose al examen de las más ardientes luces de Apolo, donde se hará ilustre a la memoria de los hombres.³⁸

³⁸ El ave Fénix se remontó hasta el sol, encarnado en Apolo, al que Mercurio le entregó “la cítara de siete cuerdas, al son de la cual cantaban las Musas en el monte Parnaso (*Filosofía*, libro I, cap. 17, p. 235 y cap. 19, pp. 246-256). San Juan Evangelista, representado frecuentemente por medio del águila o, también, del Fénix, era patrón de los impresores. Apolo es, asimismo, siguiendo su iconografía, sinónimo del sol en las *Poesías varias* (III, v. 25; LII, v. 141; LIII, v. 28). Se equipara la imprenta con el vuelo del Fénix, siguiendo ejemplos como el que encarnó Lope, “un autor que más que convertirse en mito, asumió el mito como algo suyo al transmutarse en él la misma fénix. Porque todos los nombres de Lope cristalizaron en uno por excelencia que no sólo lo ensalzó en vida, sino en su fama póstuma como Fénix”, como apuntara Aurora Egido, “La fénix y el Fénix. En el nombre de Lope”, en “*Otro Lope no ha de haber*”: *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999)*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea, 2000, vol. I, p. 20. Véase el estudio del prólogo escrito por Jorge Laborda, donde estudiamos esta y otras agudezas.

RETRATO A JULIA*

SEGUIDILLA /1/

El retrato del dueño³⁹
 que el alma quiere,⁴⁰
 óyelo, Julia,⁴¹ y mira
 que te parece.⁴²

* El término *retrato* designa “la pintura o efigie que representa alguna persona o cosa” (*Aut.*) y parece generalizada en la época la definición que de él se hiciera en obras como la *Retórica a Herenio*: “consiste en expresar y representar con palabras el aspecto físico de alguna persona, con los rasgos precisos para que se le reconozca” (seguimos la edición de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1997, p. 304). No obstante, ha de tenerse en cuenta que, tradicionalmente, a ese tipo de descripción se le ha llamado prosopografía, a la pintura moral y del carácter de la persona, etopeya, mientras que el retrato ha de aunar ambas facetas. Como descripción del cuerpo de la dama, los elementos recopilados pertenecen al busto de la dama (sólo excepcionalmente se mencionan los pies y las manos), el “canon corto” al que se refiere María Pilar Manero Sorolla al tratar de “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario 12 (2005), pp. 249-250.

³⁹ Denominación en masculino de la dama (III, v. 7; VIII, v. 9; XII, vv. 9 y 83; XX, v. 5; LVI, v. 43; LXIX, v. 70; LXXIII, vv. 19 y 43; LXXIX, vv. 33 y 67; LXXXIII, v. 14), que, en otro sentido, sólo se emplea para aludir a Dios (XXIV, vv. 53 y 53; XXX, v. 45; XL, v. 8; XLIV, v. 11; XLV, v. 26; XLIX, 17) y, en una sola ocasión para denominar al enamorado (LXXXIV, v. 30). Lope de Vega, por ejemplo, utiliza en ese sentido el mismo término en su teatro, como ha estudiado Donald McGrady en su edición de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 34 y 57. Véase el capítulo correspondiente al estudio del amor como tema en las *Poesías varias*.

⁴⁰ Según explicaba Platón, el ser humano aspira a entender las cosas inteligibles, incluido su objeto de atracción, que quiere retener en su imaginación o fantasía. En el *Filebo*, esta es vista a través de la metáfora de un pintor que deja constancia de las imágenes en el alma; *vid.* Platón, *Filebo*, en *Diálogos VI*, M.^a Angeles Durán y Francisco Lisi (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1992, 39a-39c, p. 74. Esta idea pasa a convertirse en todo un tópico petrarquista: como Guillermo Serés señalara a propósito de los sonetos CXXIX y CCCVIII de Petrarca, el poeta “atribuye a su poesía la posibilidad de reflejar la pintura del alma” (*La transformación de los amantes, La transformación de los amantes: Imágenes del amor en la Antigüedad del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996, p. 149).

⁴¹ *Navidades 1* (p. 243) y *Navidades 2* (p. 268): “Oye, Leonor”. Julia es el antropónimo de mujer más repetido en las *Poesías varias*, objeto amoroso del poeta, que, curiosamente, coincide en tal predilección con José Tafalla y Negrete; *vid.* M.^a Rosario Juste, *Estudio y edición de la obra de José Tafalla*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991 [tesis doctoral inédita], pp. 184-185.

⁴² La descripción consiste en “narrar algo de manera tal que parezca que los acontecimientos se representan y desarrollan ante nuestros propios ojos”, según se recoge en la *Retórica a Herenio*,

5 Todo el sol ajustado
viene a su pelo,
aunque digan lo traigo
por los cabellos.⁴³

 Son en ella sus luces

10 rubias y negras,
novedad que ha salido
de su cabeza.⁴⁴

 Si la nieve me falta
para el retrato,

15 en su frente me aguarda
con lindo espacio.

 Al mirarla⁴⁵ presumo
que está suspensa⁴⁶ /2/

ed. cit., p. 313. En ese contexto adquiere verdadera significación la aparición conjunta de verbos de sentido como *ver* y *oír*. Vid. María Soledad Arredondo, “El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro”, *Anales de Historia del Arte*, n.º extraordinario (2008), pp. 151-169.

⁴³ El retrato de la dama cumple los tópicos descriptivos de la literatura de la época: el cabello es rubio y brillante como el sol, la piel es blanca como la nieve, las cejas son negras, los ojos tienen la capacidad de matar al enamorado, las mejillas coloradas, la nariz de un tamaño intermedio, los dientes como perlas que asoman a los labios, el cuello transparente como cristal (véase el capítulo dedicado al estudio de la poesía descriptiva).

⁴⁴ *novedad*: “figuradamente se toma por la extrañeza o admiración que causan las cosas, hasta entonces no vistas ni oídas” (*Aut.*). No es muy corriente, en efecto, la atribución del color negro a los cabellos de la dama en este tipo de descripciones, que configura aquí, no obstante, un claroscuro. La oscuridad en el cabello de la mujer, pero también en los ojos, es también peculiar en la poesía de José Tafalla y Negrete (remitimos a la tesis doctoral inédita de M.ª Rosario Juste Sánchez, *Estudio y edición de la obra de José Tafalla*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991, tomo I: estudio, p. 221-230). Se manifiesta, además, con creciente frecuencia en el romancero; véase *La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. IV: Libro de tonos humanos (1655-1656)*, Mariano Lambea y Lola Josa (eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Institución “Milá y Fontanals”, 2005, p. 24.

⁴⁵ Se reitera el verbo *mirar* a lo largo del poema, que corresponde no sólo al sentido por el que se percibe la imagen y la pintura, sino también, según se recoge en los *Diálogos* de León Hebreo, a la necesidad de que la suprema hermosura, comparable a la divina, entre por los ojos y los oídos, superiores al tacto, el gusto y el olfato, aunque, excepcionalmente, como veremos, este aparece en el poema; véanse los *Diálogos de amor*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Madrid, Tecnos, 1986, p. XLIII.

⁴⁶ Nótese la pluralidad de significados del verbo del que proviene el participio *suspenseo*: detenido, prohibido, pero también colgado en el aire (*Aut.*).

20 porque siempre arqueadas
 tiene las cejas.
 Como matan mirando
 sus ojos lindos,⁴⁷
 me parecen milagros
 y basiliscos.⁴⁸

25 Sus mejillas hermosas,
 de coloradas,
 que las corren parece,⁴⁹
 mas no se alcanzan.
 Su nariz peregrina,
 30 como no peca
 en pequeña ni en grande,
 es muy perfecta.
 Es un punto de nácar
 su boca bella,
 35 y de perlas sus dientes

⁴⁷ *Navidades 2* (p. 269): “¡Cómo matan mirando / sus ojos lindos!”. El mayor mal que podía transmitir la enfermedad de amor es el de la muerte, como se desprende de estos versos, hipérbole que anticipa la metáfora de carácter mitológico que sigue. Se trata del tópico de los *oculos sicarii*, órgano homicida de verdadero efecto según las doctrinas neoplatónicas; véase Milagros Torres, “Ojos (poética de la luz y del color en ocho sonetos de Lope)”, *Otro Lope no ha de haber*: *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999)*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea, 2000, vol. I, pp. 241-256 y Gregorio Cabello Porras, *Barroco y cancionero: el Desengaño de amor en rimas de Pedro Soto de Rojas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004, pp. 205 ss. Parece presente en este poema la metafísica de Bembo, tamizada de una forma semejante a la que se percibe en las *Rimas de los Argensola*; véase la edición de José Manuel Blecua, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1950, pp. XCVIII y ss.

⁴⁸ El *basilisco*, ser mitológico, es una especie de serpiente de origen exótico, “que según Plinio, y otros autores se cría en los desiertos de África. [...] es fama vulgar que con la vista y el resuello mata, por ser eficacísimo su veneno” (*Aut.*). Se le otorga a la mirada de la dama la suma importancia y el máximo poder, el de este animal y el divino, según explica san Juan de la Cruz en los comentarios de su *Cántico espiritual*: “Dos vistas se sabe que matan al hombre por no poder sufrir la fuerza y eficacia de la vista. La una es la del basilisco, de cuya vista se dice mueren luego; otra es la vista de Dios, pero son muy diferentes causas, porque la una vista mata con gran ponzoña y la otra con inmensa salud y gloria”, *Poesía completa y comentarios en prosa*, Raquel Asún (ed.), Barcelona, Planeta, 1986, p. 207.

⁴⁹ *correr*: no sólo es “perseguir” o “dar curso”, sino también “cercar” y “acosar” (*Aut.*).

son dos carreras.⁵⁰

En su aliento oloroso⁵¹

por breve herida,

nunca el ámbar se muere

40 por más que espira.⁵²

Compiendo en su cuello⁵³

el cristal blanco,⁵⁴ /3/

con la nieve vinieron

luego a las manos.

45 Si es jazmín la blancura⁵⁵

⁵⁰ *carrera*: “metafóricamente es la serie o continuada disposición de cosas” (*Aut.*). *Navidades 1* (p. 244) y *Navidades 2* (p. 269): “y le vienen los dientes / como de perlas”.

⁵¹ Es el único elemento de la descripción en el que interviene otro sentido que no sea el de la vista, en este caso, el olfato. Precisamente la equiparación con el arte de la pintura favorece tal predominio, aunque este sea incapaz de igualar a la naturaleza, como decía López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poetica*, Alfredo Carballo Picazo (ed.), Madrid, CSIC, 1973, vol. I, p. 169. Especialmente en el Barroco, esa impotencia se torna desilusión y desengaño; *vid.* Emilie L. Bergmann, “Disillusionment with art’s incapacity to equal nature”, en *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979, pp. 102-109; ofrece más bibliografía al respecto Aurora Egido, que también se refiere a la cuestión en “La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura”, en *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 164-197.

⁵² Mantengo la *s* del original, única forma recogida todavía en *Aut.* El equívoco se pretende gracias a la dilogía del verbo, hoy resuelta gracias a la *x* (Corominas): *expirar* como sinónimo de muerte (Moliner). Por ello el juego de opósitos: “nunca el ámbar se muere / por más que espira”, que necesariamente ha de hacer alusión al acto de la respiración.

⁵³ Recuérdese el poema de Luis de Góngora, emulando a Ausonio: “Mientras por competir con tu cabello / oro bruñido al sol relumbra en vano [...]”, en *Obras completas*, Antonio Carreira (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 2000, vol. I, p. 27.

⁵⁴ El color blanco del cuello, de herencia petrarquista, se identifica, además, con la metáfora del cristal, símbolo de su pureza (II, v. 20; V, vv. 14 y 20; XVIII, v. 111; XX, v. 39; LXII, v. 19; LXXXII, v. 77-80); véase Pilar Manero, “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, art. cit., p. 257. Las propiedades de la frialdad, la transparencia y la fragilidad son propiedades que participan de una evolución en el uso de dicho elemento, que autores como Steven Wagschal han puesto en relación con los avances en las técnicas de la pintura. Así en su artículo “From Parmigianino to Pereda: Luis de Góngora on Beautiful woman and *Vanitas*”, en *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Frederick de Armas (ed.), Cranbury, Associated University Presses, 2005, pp. 109-112.

⁵⁵ Como señalara Bienvenido Morros en sus anotaciones del soneto XXIII de Garcilaso de la Vega, “el canon de la belleza femenina se cifraba en los colores rojo y blanco”, compendio de la sensualidad de la rosa o el coral, ya citados, y de la pureza del jazmín (véase su edición *Obra poética y textos en prosa* *Obra poética y textos en prosa* de Garcilaso de la Vega, Barcelona, Crítica, 2007, p. 116). El amor, la poesía y la esperanza se han identificado con esta flor y su blancura desde Soto de Rojas hasta Antonio de Carvajal, como ha señalado Trevor J. Dadson, “El arte de glosar: las «Mudanzas» de Antonio Carvajal”, en *La poesía española del siglo XX y la*

del pie pequeño,
 no lo juzga la vista
 que es chico pleito.⁵⁶
 Lo que oculta el retrato
 50 no ha de pintarse,⁵⁷
 que no quiere que en eso
 se ponga nadie.⁵⁸
 Ya mi amor, Julia bella,
 como es tan ciego,⁵⁹
 55 por enviarte un retrato
 te envía un espejo.⁶⁰

tradición literaria, Trevor J. Dadson y Derek W. Flitter (eds.), Birmingham, The University of Birmingham Press, 2003, p. 134.

⁵⁶ Los dos orígenes de *pleito* pueden adjudicarse, respectivamente, al sentido de la vista y al pie de Julia: es por una parte término forense que alude a la contienda judicial y a la conformidad que se muestra tras el juicio. Además, denomina en abstracto el “homenaje”, como sinónimo de “pleitesía” (Cov.).

⁵⁷ *pintar*: figuradamente, “describir por medio de la palabra” (*Aut.*). Véanse poemas similares como el romance “A una dama que tenía deseo de conocer al poeta pintándose”, donde el retrato describe al escritor, Jerónimo de Cáncer, en sus *Obras varias*, Rus Solera López (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 200.

⁵⁸ *ponerse*: “dedicarse a hacer alguna cosa, o trabajar en ella con eficacia y esfuerzo”, pero, también, “oponerse a otro, hacerle frente o reñir con él” (*Aut.*).

⁵⁹ Por medio de una hipérbole, la ceguedad del amor se hace extensible a la capacidad del enamorado mismo, por sinécdoque: no sólo su arte es incapaz de plasmar la belleza de la dama, sino que el poeta parece privado de apreciarla, de la mano de los presupuestos neoplatónicos, mientras que, al mismo tiempo, sólo el verdadero sentimiento permite la pintura del objeto amoroso. Véase Miguel Herrero García, *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, Madrid, CSIC, 1943, p. 178.

⁶⁰ *Navidades* 1 (p. 244) y *Navidades* 2 (p. 270): “envía un espejo”. Junto con la incapacidad del artista para plasmar la belleza de la dama, tópico muy extendido, se encuentra la pervivencia de los motivos platónicos del amante como espejo de uno mismo; *vid.* Platón, *Fedro*, en *Diálogos III*, J. Calonge Ruiz, E. Lledó Iñigo, C. García Gual (eds.), Madrid, Gredos, 1986, 255c-d (pp. 363-364). En relación con la técnica del teatro, Margo Glantz ha estudiado la aparición del espejo en “De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en palacio* y *Los empeños de una casa*”, en *El escritor y la escena. Actas del I Congreso Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Ysla Campbell (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 29-43.

[II]

HIROSE JULIA UN DEDO ROMPIENDO UNA SORTIJA DE VIDRO*

DÉCIMAS /3/

5

Un cerco de vidrio⁶¹ leve,

que en tu dedo se rompió,

de púrpura matizó

la blancura de tu nieve.⁶²

/4/

5

Consigo mismo fue aleve,⁶³

Julia, el vidrio, pues recelo

que es ignorante el desvelo

que su descrédito ama

y, naciendo de una llama,

10

querer morir en un hielo.⁶⁴

* Siguiendo clasificaciones como la que Antonio García Berrio propusiera para la obra de Fernando de Herrera, podríamos catalogar el romance como descriptivo *de peripecia*, dentro de los cuales se distinguen los de *adorno y gesto*, y los de *enfermedad o accidente*, grupo al que pertenecería este poema. Véase “Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)”, en Janos S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Hannes Rieser (introd.), Tomás Alvadalejo Mayordomo (trad.), Madrid, Alberto Corazón, 1979, p. 328. En similares términos pueden tratarse los poemas LXII y LXVIII, pero, especialmente, el “Romance a Julia herida en una mano” (XI), que desarrolla un motivo paralelo e incorpora un soneto en los versos finales.

⁶¹ *vidro*: “lo mismo que *vidrio*” (*DRAE*).

⁶² Góngora escribió un soneto “De una dama que, quitándose la sortija, se picó con un alfiler” (“Prisión del nácar era [...]”) en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 531. Francisco de Quevedo, otro “A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre”: “Bastábale al clavel verse vencido / del labio en que se vio [...]”, en *Poesía completa*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 1995, vol. I, p. 338.

⁶³ *aleve*: “desleal, pérfido, alevoso, traidor” (*Aut.*; también en LXXII, v. 10).

⁶⁴ Asunto semejante, con las mismas metáforas, había sido desarrollado por Luis de Góngora en un precioso soneto, que trataba de “De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler”: “Prisión del nácar era [...]”, en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 531. Téngase en cuenta que, con su herencia italiana, esta metáfora petrarquista adquiere “valencias lascivas”, en términos de Jesús Ponce Cárdenas (cf. “Valencias lascivas de una imagen petrarquista: el *fuego*, la *nieve* y el *hielo*”, en su libro *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006, pp. 307-313).

Mas, ¡ay!, que tu blanca mano⁶⁵
(bien lo sabe mi dolor)
oculta, Julia, el ardor
y enseña el yelo⁶⁶ tirano.
15 Quede, pues, el vidrio ufano⁶⁷
o glorioso con su mal,
que si fuego material
su principio le forjó,
fuego también fin le dio
20 disfrazado en el cristal.⁶⁸

⁶⁵ Idéntico esquema aparece en LXI, v. 26 y en las “Liras” que José Navarro escribiera con motivo de la canonización de san Juan de Dios (*vid. infra*). Lamento frecuente, puede leerse, por ejemplo, en la oda “A Santiago” de Fray Luis de León: “Mas, ¡ay!, que la sentencia / en tabla de diamante está esculpida”, en *Poesías completas*, Cristóbal Cuevas (ed.), Madrid, Castalia, 2001, p. 176, vv. 106-107. Pudo inspirarse José Navarro en un poema de Luis de Góngora “A una sangría del tobillo de una dama”, con imágenes semejantes de la sangre sobre la nieve, en cuyo último terceto puede leerse: “Mas ¡ay! Que cuando no mi lira, creo / que mil veces mi voz te revocara / y otras mil te perdiera mi deseo” (*Obras completas*, ed. cit., vol. I, pp. 163-164).

⁶⁶ Nótese que en el mismo poema había aparecido la variante *hielo* (v. 10).

⁶⁷ *ufano*: “desvanecido, presuntuoso, arrogante o engreído” y “se toma también por alegre, contento o satisfecho de alguna acción propia” (*Aut.*).

⁶⁸ El *crystal*, como el *vidrio* (v. 15), se asocian con la pureza de la piel de la dama, aparentemente frágil y transparente, según se ha explicado (I, v. 42; V, vv. 14 y 20; XVIII, v. 111; XX, v. 39; LXII, v. 19; LXXXII, v. 77-80).

[III]

PORFÍA EN AMAR, AUSENTE, CELOSO Y ABORRECIDO

DÉCIMAS /4/

¿Quién alivio a la dolencia

puede dar de mi cuidado,

padeciendo enamorado /5/

el achaque de la ausencia?⁶⁹

5 Rigurosa es la sentencia

que el corazón afligido

padece, dueño querido,⁷⁰

mas, templando su rigor,

sea esta vez mi dolor⁷¹

10 tierna lisonja a tu oído.

Ser quisiera,⁷² Julia, el ave,⁷³

para explicarte mi mal,

que navega en el cristal,

⁶⁹ La ausencia es uno de los motivos amorosos mas recurrentes de las *Poesías varias*, acorde con los tópicos del momento; da título, de hecho, a uno de los poemas de la colección (XX). Recuérdese que “el amor, a pesar de que alguna vez se refiera a cosa poseída, siempre presupone alguna carencia, como el deseo”, en palabras de León Hebreo; véanse sus *Diálogos de amor*, ed. cit., p. 232.

⁷⁰ Uso del género masculino para denominar a la dama (*vid.* I, 1; VIII, v. 9; XII, vv. 9 y 83; XX, v. 5; LVI, v. 43; LXIX, v. 70; LXXIII, vv. 19 y 43; LXXIX, vv. 33 y 67; LXXXIII, v. 14).

⁷¹ Ese “dolor” o “mal” (v. 12) que atormenta al poeta es el amor, interpretado como una enfermedad, un tópico que José Navarro recrea en determinados momentos, mientras que lo parodia en otros poemas. En este caso aparece la idea del canto o el poema para lograr la mejora del enamorado, de cuya dolencia se decía que requería medicina ya desde la antigüedad, como atestigua Ovidio en sus *Amores*, ed. cit., p. 481, y recordará Massimo Ciavolella en su estudio canónico, *La “Malattia d’amore” dall’Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni editore, 1976, p. 30.

⁷² Nótese que el mismo uso sintáctico reaparece en las *Poesías varias*: “Ser quisiera en este afán / portugués o catalán / sólo para levantarme” (XVII, vv. 38-40).

⁷³ Se refiere al cisne, que, según la leyenda, cantaba solamente en el momento de su muerte. Se convierte en toda una metáfora del poeta, de honda raigambre grecolatina (*vid.* Horacio, *Odas*, ed. cit., 2, 20, 10-12 y nuestros capítulos dedicados al estudio de los poemas de ocasión y la poesía académica); aparece mencionado como tal en las *Poesías varias* (XXI b, v. 2; LII, vv. 123 y 190; LXXXVII, v. 42), pero también como el “ave del Caístro” (LIII, v. 77; LXXIII, v. 39; LXXXVII, v. 36, donde se lee, igualmente, un elemento incluido en la perífrasis que aparece en este poema: “nave de pluma”).

sonora y cándida nave.
15 Al dulce aliento süave⁷⁴
mi tormento se templara,
porque la corriente clara,
de mis voces impedida,
las lágrimas⁷⁵ y la vida
20 la muerte las heredara.⁷⁶

Mira, Julia, el arrebol⁷⁷
que el girasol solicita,
y, en faltándole, marchita
sus hojas el girasol;
25 llora la ausencia del sol,⁷⁸
centinela diligente,

⁷⁴ Idéntico sintagma vuelve a ser mencionado por el poeta más adelante, en dos ocasiones: “y es porque, si al dulce aliento / de verse favorecido / se queda mi amor dormido, / despierte luego mi amor” (IV, vv. 5-8); “y en vano el Céfiro blando / con dulce aliento la Orea” (XX, vv. 19-20). Se refiere a la unión del canto y de las lágrimas, un tópico presente desde la Antigüedad, remedado después por poetas como Bembo, uno de los principales modelos para la entrada del petrarquismo en España. En sus *Asolanos*, uno de los personajes se lamenta del siguiente modo: “mucho más acostumbrado estoy a llorar que a cantar”, y apela, más adelante, también, al aliento: “con trabajo detuvo las lágrimas, cobrando aliento” (seguimos la edición de José María Reyes Cano, Barcelona, Bosch, Casa Editorial, 1980, pp. 103 y 105).

⁷⁵ La retórica de las lágrimas adquiere una relevancia importante a lo largo del libro, siguiendo tópicos vinculados con el petrarquismo y la herencia de la tradición bucólica, con Teócrito y Virgilio. Bienvenido Morros ha trabajado los antecedentes griegos en sus comentarios al llanto de Salicio en la *Égloga I*, dentro de su citada edición de la *Obra poética y textos en prosa* de Garcilaso de la Vega, p. 459. Hemos seguido también los comentarios al respecto de Aurora González, “Lágrimas en la obra poética de Garcilaso”, en *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 17-65.

⁷⁶ Emplea idénticas palabras en la canción “Amante desesperado que desea la muerte”: “heredando sus lágrimas la muerte” (LXXIII, v. 4).

⁷⁷ *arrebol*: “color rojo que toman las nubes heridas con los rayos del sol” y, por extensión, “el color que se pone a la mujer en el rostro, llamado así por ser de color encarnado” (*Aut.*). *Vid.* XVIII, v. 72; XXXIII, estribillo; LII, v. 69; LIII, v. 41; LXII, v. 34; LXX, v. 9; LXXV, v. 32; LXXVII, vv. 24 y 84.

⁷⁸ La identificación mitológica del sol con Apolo remite en este poema a los amores del dios con una conocida ninfa que enseguida se nombra (*Philosofía*, libro I, cap. 18, pp. 235-241). De Clitíe se cuenta en las *Metamorfosis* que “se consumió de amor por él [Apolo], hizo uso locamente de su pasión no pudiendo soportar a las ninfas y durante día y noche a la intemperie se sienta desnuda en la tierra sin peinar sus cabellos libres de adornos y durante nueve días, privándose de agua y de comida, alimentó su ayuno de rocío puro y de sus propias lágrimas y no se movió de la tierra” (libro IV, 259-264, pp. 324-325).

que aguarda el rayo luciente, /6/
porque la llama constante,⁷⁹
que se ha encendido de amante,
30 no ha de apagarse de ausente.

El lirio, amante fiel,
dice a la rosa su amor⁸⁰
y padece su dolor
competencias del clavel;⁸¹
35 pero el tormento cruel
de los celos rigurosos,
sus afectos amorosos
no vence, que, en tal cuidado,
quien vive de enamorado
40 no ha de morir de celoso.⁸²

Desdeñado el arroyuelo
del laurel cuyo pie argenta,⁸³

⁷⁹ La llama del amor, como el amante, es constante y perdurable, según se ha transmitido en poemas tan citados como el soneto conocido como “Amor constante más allá de la muerte”, de Francisco de Quevedo, en *Poesía completa*, ed. cit., vol. I, p. 507.

⁸⁰ Pese a la potestad de interpretación del auditorio, la “flor” por excelencia asociada con la belleza y la juventud de las mujeres es la rosa, identificada desde antiguo, además, con la virginidad. *Vid.* Luis Beltrán, *Razones de buen amor*, Madrid, Fundación Juan March / Castalia, 1977, p. 161.

⁸¹ El clavel es una de las flores tradicionalmente asociadas con la belleza de la dama y la tonalidad de su cuerpo, que, frente a la rosa, que parece vincularse con un repertorio de carácter culto, proviene, en palabras de Giulia Poggi, de un imaginario “más popular que literario”. En cuanto a su significado, remite a la fidelidad de la mujer, como ella misma recuerda en su trabajo “Entre Eros y botánica (La décima «Yace aquí flor, un perrillo»)”, *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2013, pp. 198-199. Véase el mismo motivo en otros poemas del autor: V, v. 34; VI, v. 26; XIb, v. 13; XVIII, vv. 41 y 54; XX, vv. 13 y 47; XXIX, v. 12; LXXV, v. 44; LXXXII, v. 64. La competencia con la tonalidad del clavel reaparece en las *Poesías varias* de José Navarro (XVIII, v. 41), pero también entre los jazmines (LXXXII, v. 81).

⁸² Se siguen tópicos tradicionales de los celos, ya presentes en la poesía de cancionero, en la que constituyen un tema esencial; *vid.* *Poesía de cancionero*, Álvaro Alonso (ed.), Madrid, Cátedra, 1986, p. 18.

de su desdén se alimenta
y arde su amor en su yelo;⁸⁴
45 pero su amante desvelo
más el rigor lo ha aumentado,
porque el amor ha ordenado
con imperio prodigioso,
que crezca el fuego amoroso
50 al yelo de desdeñado.

Yo fui la Clicie⁸⁵ constante /7/
del sol que luce en tus ojos;
lirio te ofrecí en despojos,
todo un corazón amante
55 al arroyo semejante,
mis afectos te he ofrecido;
mira, pues, Julia, si ha sido
de mi amor la llama ardiente,⁸⁶
pues siempre te adoro ausente,
60 celoso y aborrecido.

⁸³ Nuevamente los ecos gongorinos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “Donde el espumoso mar Siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo”, en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 337, vv. 25-26. Se combina la antropomorfización de elementos físicos y la naturales, y la equiparación del amor con episodios mitológicos, tan frecuentes en la poesía española, como apuntara, entre otros, José Manuel Blecua, al hilo de su estudio de las *Rimas* de Lupercio Leonardo de Argensola, Madrid, Espasa, 1972, pp. XXVII y ss.

⁸⁴ La estrofa emula los amores de Apolo y Dafne; por otra parte, la emblemática representaba a Cupido con una corona e laurel como imagen del amor por la virtud; *vid.* Cesare Ripa, *Iconología*, Juan Barja y Yago Barja (trad. del italiano), Rosa M.^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García (trad. del latín y del griego), Madrid, Akal, 1987, vol. 1, p. 88.

⁸⁵ Clitie, doncella amada por el Sol, o Apolo, convertida en heliotropo (*Metamorfosis*, IV, 235–272, pp. 324-325), presente en la poesía de Góngora (*Alem.*).

⁸⁶ Imagen del amor ardiente, a veces corazón en llamas, a cuya difusión ayudó la emblemática; *vid.* Alciato, *Emblemas*, ed. cit., p. 147; Cesare Ripa, *Iconología*, ed. cit., vol. I, p. 99 (si la antorcha aparece apagada representa al amor domado); Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, pp. 130 y 152. Aparece también en VII, v. 8; XII b, v. 1; LXXII, vv. 2-4. Fue transformado además en símbolo de valentía según las *Empresas políticas* de Diego Saavedra Fajardo, Sagrario López Poza (ed.), Madrid, Cátedra, 1999, p. 312.

[IV]

AMANTE FAVORECIDO QUE TEME VERSE OLVIDADO

DÉCIMAS /7/

Dudoso, mi pensamiento⁸⁷
llega siempre a recelar
que lo puede castigar,
Julia, tu aborrecimiento,
5 y es porque, si al dulce aliento⁸⁸
de verse favorecido
se queda mi amor dormido,
despierte luego mi amor⁸⁹
avisado del temor /8/
10 de mirarse aborrecido.

Dícesme que a tu pesar,
como es Amor ciego y niño,⁹⁰
tropieza con el cariño
cuando me quiere olvidar,
15 y si el serlo ha de estorbar,
cuando olvidarme pretendas
haz, pues te di por ofrenda
el corazón sin engaños,

⁸⁷ En términos semejantes expresaba el conde de Villamediana en uno de sus sonetos amorosos las dudas ante la aceptación de la enamorada o su posible desdén: “Tal es la causa y tal el pensamiento / que, puestos gloria y pena en su balanza, / está el peso del bien y el mal dudoso”, *Poesía impresa completa*, José Francisco Ruiz Casanova (ed.), Madrid, Cátedra, 1990, p. 84, vv. 12-14.

⁸⁸ El “dulce aliento” es mencionado como tal hasta en tres ocasiones a lo largo del libro, como se ha señalado (*vid.* III, v. 15 y XX, v. 20).

⁸⁹ Nótese la construcción en quiasmo de estos dos versos, en los que está presente, ya hasta el final de la décima, una aliteración de *m* y *r*.

⁹⁰ Es constante la iconografía del Amor como dios niño y ciego, que se personifica en varios poemas del libro.

20 que nunca los desengaños
puedan quitarle la venda.⁹¹

No es mucho tema el olvido
de tus luces peregrinas,⁹²
si siempre, Julia, imaginas
falso mi amor y fingido.
25 Vea yo desvanecido
tu escrupuloso temor,
y cree que es la mayor
mi constancia y mi firmeza,
pues sólo con tu belleza
30 puede competir mi amor.

Y si en el vivir gustosa,
Julia, tu salud consiste,
y mi albedrío rendiste /9/
en dulce prisión dichosa,⁹³
35 no temas escrupulosa
que es fingida mi pasión,
que, esclavo mi corazón,
Julia, de tu voluntad,

⁹¹ *quitarse la venda de los ojos*: “desengañarse, salir del estado de ofuscación en que se hallaba” (*DRAE*).

⁹² “Tus luces”, representadas por la mención del sol o las estrellas, representan la belleza de la dama en reiteradas ocasiones a lo largo de las *Poesías varias* (V, v. 12; XI, v. 81; XIV, v. 38; LXII, v. 2; LXXVI, v. 42), al igual que, unos años antes, la belleza real se había transmitido como luz a la pintura que inspira su soneto para la *Palestra numerosa austriaca* (*vid. infra*).

⁹³ El sentimiento del amor se presenta por medio de la alegoría de la cárcel o prisión, inmortalizada, entre otras muchas, en la obra de Diego de San Pedro. Esta presentaba, por cierto, un “uso abundante de frases antitéticas que no hace más que reflejar las contradicciones de los códigos de conducta nobles”, según Pilar Díez de Revenga, “Lengua literaria y lengua jurídica: *La cárcel de amor*”, *Revista de investigación lingüística*, 2, II (2000), pp. 185-198. José Navarro se sirve de esta alegoría en diferentes poemas amorosos: IV, v. 40; XI, vv. 69-72; LXV, vv. 25 y 30; LXXIX, vv. 57-60; LXXIII, vv. 29-32. También aparece en aquellos dedicados a la profesión de una religiosa, que, al fin y al cabo, se casa con Cristo, y toma la “prisión” eclesiástica como su propia cárcel de amor: XXXIII, v. 2 y LVI, v. 86.

aunque le des libertad
se volverá a la prisión.⁹⁴

⁹⁴ El amor, definido por la oposición de contrarios, es una prisión que anhela el enamorado, un motivo cuya pervivencia puede rastrearse desde la antigüedad; véase Lía Schwartz, “*Prisión y desengaño de amor: dos topoi de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas*”, *Criticón*, 56 (1992), pp. 24-25.

[V]
CONSIGUE LICENCIA DE EXPLICAR LOS DESEOS DE SU AMOR
DÉCIMAS /9/

Ya, Julia, porque presume⁹⁵
mi fee⁹⁶ gloriosos trofeos,
para explicar mis deseos
licencia diste a mi pluma.⁹⁷
5 Navegar quiero la espuma
del mar de mi voluntad,
iris bello tu beldad,
que luces le presta al día,
deje arribar mi osadía
10 al puerto de tu deidad.

Quisiera mi amor ufano, /10/
cuando a tus luces se atreve,⁹⁸
beberse la blanca nieve
en el cristal de tu mano;⁹⁹
15 y pues el hielo tirano¹⁰⁰

⁹⁵ A lo largo de las *Poesías varias* son abundantes las rimas en “-uma”, que presentan reiteradamente las palabras *pluma*, *espuma*, *suma* y *presuma*. Véase V, vv. 1, 4 y 5; XII, vv. 13 y 14; XV, vv. 32 y 35; XXIII, vv. 50 y 53; XXVIII, vv. 22 y 24; XXXV, vv. 46, 48 y 50; LII, vv. 148, 150 y 152; LIII, vv. 55 y 56; LXI, vv. 10, 12 y 13; LXXIII, vv. 36, 41 y 42. También se aprecia en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, vv. 128, 130 y 132.

⁹⁶ Se utilizan ambas variantes de la palabra *fe* en el libro, pero la elección de la voz culta *fee* responde a una razón puramente métrica. Dicha alternancia se observa del mismo modo, por ejemplo, en la poesía de Luis de Góngora (*Alem.*).

⁹⁷ Puesto que el contenido erótico va a florando en el desarrollo del poema, ha de tenerse en cuenta que en dicho contexto era muy frecuente el símbolo de la pluma como alusión del miembro viril.

⁹⁸ “Tus luces”, sinécdoque de la dama y su belleza, es un sintagma reiterado en las *Poesías varias*, al que ya nos hemos referido (IV, v. 22; XI, v. 81; XIV, v. 38; LXII, v. 2; LXXVI, v. 42).

⁹⁹ Al igual que la del cuello, la piel de las manos de la enamorada se asocia, siguiendo los cánones petrarquistas, con la metáfora del cristal (I, v. 42; II, v. 20; V, v. 20; XVIII, v. 111; XX, v. 39; LXII, v. 19; LXXXII, v. 77-80).

¹⁰⁰ El fuego, el hielo, y la consideración del amor como “tirano”, al igual que la enamorada, son constantes en las *Poesías varias* (véase nuestro estudio del amor como tema en el libro).

es a mis llamas igual,
quisiera, en empeño tal,
ver, Julia, con tus favores,
o templados mis ardores,
20 o encendido tu cristal.

Quisiera, cuando en el prado
con dulce y sabrosa lid
el cariño de la vid
trepa del olmo al agrado,¹⁰¹
25 que mi afecto enamorado
lograra en lazos dichosos
tus abrazos cariñosos,
y cuando los nuestros vieran,
ñudos¹⁰² a su envidia dieran
30 nuestros ñudos amorosos.¹⁰³

Quisiera, abeja fiel,
que mis amargas congojas
chuparan¹⁰⁴ las dulces hojas

¹⁰¹ El *topos* de la vid y el olmo, de estirpe virgiliana, fue inmortalizado en el emblema de Alciato “La amistad que dura aun después de la muerte” (*Emblemas*, ed. cit., pp. 201-202). Tal maridaje ha estado presente desde Catulo, la poesía amorosa de Garcilaso, Góngora, Quevedo, Francisco de Aldana, Lope de Vega, Castillo Solórzano o Francisco de la Torre, por ejemplo, hasta nuestros días. Además, entre otras variantes, es amenudo sustituido por el álamo y la yedra. Para su historia véase Aurora Egido, “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: «Amor constante más allá de la muerte»”, en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre de 1980*, Víctor García de la Concha (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-232. Véase también XX, vv. 21-24; LXXII, v. 47; LXXIV, vv. 45-48 y Antonio Pérez Lasheras, “Imágenes emblemáticas gongorinas: la *Fábula de Píramo y Tisbe*”, en *Ni amor ni constante (Góngora en su Fábula de Píramo y Tisbe)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011, pp. 150-170.

¹⁰² *ñudo*: “lo mismo que nudo” (*Aut.*).

¹⁰³ Una serie de quiasmos, como el que conforma el término “ñudos” en estos últimos versos, así como aliteraciones sonoras, constituyen, junto a la rima, un encadenamiento de la décima, que parece evocar la imagen metafórica de una enredadera.

a tu sangriento clavel;¹⁰⁵
35 hallara mi labio en él /11/
alivio mucho a mi mal,
pues siendo su grana igual
al más luciente carmín,
espira olor el jazmín
40 por la herida del coral.

Quisiera en lazos mejores
hurtar con ansias süaves
los arrullos a las aves,
los alientos a las flores,
45 y que, en tálamo¹⁰⁶ de olores,
alcanzara mi desvelo,
ser Adonis sin recelo
de la Venus más gentil,¹⁰⁷
de quien es copia el abril,
50 de quien es retrato el cielo.

Y quisiera, poseída,
Julia, tan dulce vitoria,
que, en gozando tanta gloria,
se me acabara la vida:
55 fuera más desvanecida

¹⁰⁴ El verbo “chupar” es empleado por Góngora en la *Soledad primera*, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 374, v. 325 y p. 387, v. 804.

¹⁰⁵ Sobre el clavel, véase III, v. 34; VI, v. 26; XIb, v. 13; XVIII, vv. 41 y 54; XX, vv. 13 y 47; XXIX, v. 12; LXXV, v. 44; LXXXII, v. 64.

¹⁰⁶ El “tálamo” es un elemento muy recreado en las fábulas en torno a los amores de Venus y Adonis, que, considerado cultismo gongorino, designa al lecho nupcial (*Alem.*); *vid.* XVIII, v. 49 y XXXIV, v. 10.

¹⁰⁷ Venus y Adonis, símbolo de la unión entre dioses y hombres, protagonizaron numerosas fábulas mitológicas que desarrollaban parte del libro X de las *Metamorfosis* (520 ss., pp 578 ss.), como *Los fragmentos de Adonis* de Soto de Rojas, que vieran la luz en 1652; véase al respecto el estudio introductorio del *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Cátedra, 1993, pp. 46-62, y la obra, pp. 141 ss.

mi muerte que la del ave
que gloriosamente sabe
renacer cuando fallece,
para que a vivir empiece /12/
cuando de morir acabe.

60

Esto es siempre, Julia bella,
con amorosa pasión
lo que quiere mi afición
y no lo quiere mi estrella.¹⁰⁸
65 Ya sé que no he de vencella,
porque nunca he de poder
tanta dicha poseer,
mas no me podrá quitar
el triunfo de desear,
70 la gloria de apetecer.¹⁰⁹

¹⁰⁸ *estrella*: “figuradamente se toma por inclinación, genio, suerte, destino” (*Aut.*).

¹⁰⁹ Este paralelismo cierra de nuevo el poema con un uso fraseológico: *apetecer la gloria* (Cejador), querer lo imposible. Nótese el hipérbaton.

[VI]
DESVANECE A JULIA LOS RECELOS DE SU TEMOR

DÉCIMAS /12/

Julia, deidad venerada
en las aras¹¹⁰ de mi amor,
en cuyo divino ardor,
en cuya llama sagrada,
5 muere y queda eternizada
la vida ya repetida,
porque el alma agradecida /13/
equivoque desta suerte,
con las ansias de la muerte,¹¹¹
10 los alientos de la vida.

Flecha, a quien puso amor ciego
en vez de plumas, centellas,
y en luces cultas bellas
la actividad de su fuego,
15 ardiente desasosiego
de un corazón que te ama,¹¹²
y la sangre que derrama
desata en tirana unión
con los filos del arpón
20 el incendio de la llama.¹¹³

¹¹⁰ *aras*: altares (*Moliner*).

¹¹¹ Verso procedente de una quintilla muy difundida a finales del siglo XVI, que Cervantes recoge y varía en *El Persiles*; véase la ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 116-117.

¹¹² Nótese la presencia de ablativos absolutos, acorde con la abundancia de cultismos sintácticos.

No receles temerosa
que a otra se rinda mi amor,
pues nunca plebeya flor
envidia fue de la rosa:¹¹⁴
25 su hermosura imperiosa
amante el clavel respeta,¹¹⁵
y, si ufano se sujeta
a su beldad, no se humilla
cortés a la maravilla,
30 ni fácil a la violeta.¹¹⁶

Ya, pues, que de amante fiel /14/
alcanzo el lauro, no ignores
que al rayo de tus temores
me ha de librar el laurel,
35 que si solamente a él
el incendio lo perdona,
cuando al afecto, que abona
mi fee, nube opones densa,
cíñame como defensa
40 y después como corona.

¹¹³ Cupido es el responsable del amor tirano, transmitido por las flechas o arpones que lanza, término frecuentísimo en las *Poesías varias*, tanto para el amor humano como para el divino (*vid.* XIII, v. 40; XVIII, v. 11; XVIII, vv. 10 y 21; XLIX, estribillo; LII, v. 169; LXXII, v. 14; LXXVI, v. 17; LXXX, v. 23).

¹¹⁴ La rosa se había convertido en la flor por antonomasia para representar la belleza, brevedad y juventud de la dama, que dio, entre muchos otros, casos muy destacados como las silvas de Francisco de Rioja "Al clavel", "A la rosa amarilla" o "Al jazmín", o el soneto a la rosa de fray Jerónimo de San José, *Poesías selectas*, Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza, 1876, p. 49.

¹¹⁵ Acerca del *clavel* en las *Poesías varias*, *vid.* III, v. 34; V, v. 34; XIb, v. 13; XVIII, vv. 41 y 54; XX, vv. 13 y 47; XXIX, v. 12; LXXV, v. 44; LXXXII, v. 64.

¹¹⁶ La *violeta* es una de las flores que anuncia la llega de la primavera (*Aut.*). Nótese la presencia de un catálogo de especies florales comunes en la poesía amorosa, como muestran estas endechas de Francisco de Quevedo, a propósito de la confusión de las abejas junto a la dama, "que buscando flores, / engañadas piensan / que son sus mejillas / rosas y azucenas"; así, hasta la metonimia la estación florida: "sus labios claveles, / jazmín y violetas, / el aliento dulce / y ella primavera" (en *Poesía completa*, ed. cit., vol I, p. 473).

DIÉRONLE POR FAVOR UNA LIGA VERDE CON PUNTAS NEGRAS*

DÉCIMAS /14/

Ayer, oh, Julia bella,
 luciente injuria a la mayor estrella
 que las esferas cristalinas dora,
 a quien firme te ama y fiel te adora,
 5 a quien es de tu cielo soberano
 ofrenda humilde, sacrificio ufano,
 a quien por noble llama te confiesa,
 de cuyo ardor, mi corazón, pavesa¹¹⁷
 en el glorioso incendio que recibe,
 10 si fénix muere, salamandra vive.¹¹⁸

* Recuérdese un romance de Francisco de Quevedo titulado “En la simulada figura de unas prendas ridículas, burla de la sana estimación que hacen los amantes de semejantes favores” (*Poesía completa*, ed. cit., vol. II, pp. 350-352).

¹¹⁷ Imagen del corazón en llamas, esta vez vuelto en cenizas que arden al calor del amor; *vid.* III, vv. 57-60; XII b, v. 1; LXXII, vv. 2-4. Existe toda una tradición emblemática del corazón ardiente, que pasa del imaginario amoroso al religioso, como cuenta Mario Praz en sus *Studies in Seventeenth Century Imagery*, ed. cit., pp. 130 y 152, sobre el corazón en llamas, a veces prendido previamente con una antorcha, p. 151. Véase, además, Aurora Egido, “The heart of the King in Baltasar Gracián”, en “*In nocte consilium*”. *Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa*, John T. Cull y Peter M. Daly (eds.), Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 2011, pp. 125-151.

¹¹⁸ Dos de los animales cuyas capacidades legendarias, difundidas, especialmente, gracias a la emblemática y a los epigramas, los convierten en criaturas esenciales dentro de la retórica petrarquista. La *salamandra*, “metafóricamente, significa lo que se mantiene en el fuego del amor o afecto” (*Aut.*), mientras que el ave fénix, que menudea en la poesía de José Navarro, muere en las llamas y resurge de sus propias cenizas. Recuérdese, en palabras de María Pilar Manero, que “más allá de una posible filiación con las obras naturalísticas antiguas o las enciclopedias doctrinales y bestiarios medievales, se halla en relación con la tradición instaurada o fijada por la poesía petrarquista”, según apunta en su trabajo “La imagen del ave fénix en la poesía de cancionero. Notas para un estudio”, *Anuario de estudios medievales*, 21 (1991), pp. 297-298. Así pueden explicarse los usos amorosos del mismo en otros poemas como LXI, v. 29; LXII, v. 6; LXX, v. 9; LXXII, v. 32; LXXVI, v. 13. Este verso, por cierto, presenta una bimembración al

Verde cendal,¹¹⁹ favor fue peregrino /15/
de tu cielo divino,
de tu sagrada esfera,
florida envidia de la primavera,
15 con negras puntas que dolor ofrecen,¹²⁰
sus remates, oh, Julia, se guarnecen,
porque cuando con él mi amor premiaste,
con tu rigor tu halago consultaste,
si en sus colores mi dolor advierte
20 esperanzas, que acaban con la muerte.

modo de las utilizadas frecuentemente por Luis de Góngora: “fénix arde y cisne muere” (en *Obras completas*, vol. I, p. 451, v. 7).

¹¹⁹ *cendal*: “tela de seda o lino muy delgada y transparente” (*DRAE*); el sustantivo aparece en la poesía de Góngora (*Alem.*), pero también en la prosa de Baltasar Gracián: “Sacó en esto el espejo del seno y, desenvolviéndole de un cendal, púsole delante, encarándole muy bien a las ventanas contrarias de Palacio” (*El Criticón*, en *Obras completas*, ed. cit., parte I, crisis octava, p. 915). Más interesante resulta su empleo por parte de Francisco de Quevedo, en el citado romance “En la simulada figura de unas prendas ridículas, burla de la sana estimación que hacen los amantes de semejantes favores” (LIII), en el que una tal Benita (véase, por cierto, la jácara de José Navarro, LXVI, cuya protagonista posee dicho nombre) ha regalado a Fabio una serie de prendas, entre las que se cuenta “un lazo que tenía / de no sé qué cendal pardo, / que a la garganta de Judas / pudiera servir de lazo” (*Poesía completa*, ed. cit., vol. II, p. 351, vv. 25-28). Mucho más tarde, Gustavo Adolfo Bécquer inmortalizaría la prenda en una de sus rimas, que comienza, precisamente: “Cendal flotante de leve bruma, / rizada cinta de blanca espuma, / rumor sonoro / de arpa de oro”, *Rimas y Leyendas*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1999, p. 30.

¹²⁰ El color negro está asociado, tradicionalmente, con la melancolía, y, por lo tanto, con la enfermedad de amor. Entre otros títulos, recogidos en nuestro estudio del amor como tema, *vid.* Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, María Luisa Balseiro (trad.), Madrid, Alianza, 1991; Roger Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001; Felice Gambin, *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, Giulia Poggi (pról.), Aurora Egido (pról.), Pilar Sánchez Otín (trad.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008. *Vid. infra*, XI, v. 28.

[VIII]

COLIGE LA ENFERMEDAD DE JULIA
POR LOS EFECTOS QUE VE EN EL CIELO*

SONETO /15/

Sepa yo, Julia bella, si porfía
contra el imperio de tu luz ardiente
pertinaz otra vez el accidente,¹²¹
siendo eclipse tirano tu alegría.

5 Mas si proseguirá su tiranía,
pues veo triste el sol, y no luciente,
¿quién duda que en el prado tristemente
se marchita la flor, pues falta el día?

10 Ea, vuelve a lucir, dueño divino,¹²² /16/
pues en tus ojos todo un sol conduces,
y todo un cielo en ellos se ve junto.

No ocultes esplendor tan peregrino,
pues habemos de estar, mientras no luces,
triste el Sol, seco el prado y yo, difunto.¹²³

* Un eclipse de sol es equiparado con la ausencia de la dama o su alejamiento del enamorado, quien, como la naturaleza, se ve afectado por dicho fenómeno. Se presentan diversos contrarios entre la iluminación y su ocultamiento transitorio, siguiendo estéticas muy presentes en la poesía del Siglo de Oro, tanto en lo que respecta a la poesía amorosa como en la reflexión sobre la propia actividad de la escritura. Ejemplo paradigmático es el de Herrera, como ha estudiado Paul Julian Smith, *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 32-37.

¹²¹ *accidente* “caso no prevenido ni pensado” (*Aut.*).

¹²² Sobre *dueño*, *vid.* I, 1; III, v. 7; XII, vv. 9 y 83; XX, v. 5; LVI, v. 43; LXIX, v. 70; LXXIII, vv. 19 y 43; LXXIX, vv. 33 y 67; LXXXIII, v. 14.

¹²³ Verso trimembre, que equipara por medio de la correlación los sentimientos del poeta con el estado del medio vegetal.

[IX]

DISCÚLPASE DE HABER QUERIDO A OTRA

SONETO /16/

Yo vi de un astro el resplandor luciente,
y admiré peregrina su hermosura,
mas cuando vi del sol la lumbre pura,
el alma le ofrecí en víctima ardiente.

5 Yo al jazmín presidir le vi eminente,
que en trono de esmeraldas se asegura,
pero vencíome honesta la clausura
de la rosa en capillo floreciente.¹²⁴

10 Yo del zafiro vi el luciente giro,
y aunque admiré su luz por peregrina,
al diamante elegí, por astro errante.

Fue otra beldad, jazmín, astro y zafiro,¹²⁵
pero a ti te elegí, Julia divina,
por ser sol, por ser rosa y ser diamante.¹²⁶

¹²⁴ *capillo*: tela blanca, en general, lienzo que se les ponía a los bautizados o sombrero de las labradoras (Cov.). También “piel pequeña que cubre la cabeza del miembro viril” (Aut.). Véase XX, v. 15; XXV, v. 39; LXII, v. 55; LXX, v. 27.

¹²⁵ Estructura trimembre del verso, en forma de enumeración.

¹²⁶ Tres de los términos imaginados más corrientes en el campo de las metáforas de la retórica petrarquista. Los elementos naturales concatenados, a partir del ejemplo del aretino, pero también de la lírica tradicional castellana, sirven para identificar la belleza de la dama como una creación divina; *vid.* María Rosa Lida, “La dama como obra maestra de Dios. Esbozo de un estudio de topología histórica cultural”, en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 179-290. Véase también Romeo de Maio, “El retrato femenino”, *Mujer y Renacimiento*, Margarita Vivanco Gefaell (trad.), Madrid, Mondadori, 1988, pp. 197 ss. Fernando Rodríguez de la Flor señala la equivalencia de esta lectura simbólica en las artes plásticas, y la raigambre humanista de tal concepción en el pensamiento de Pico della Mirandola (*La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 67). Recuérdense las alabanzas calderonianas de Segismundo a Rosaura: “habiendo sido / por más bella y hermosa, / sol, lucero, diamante,

estrella y rosa”, en la jornada segunda de *La vida es sueño*, escena VII, vv. 1615-1617 (seguimos la edición de Criaco Morón, Madrid, Cátedra, 1989, p. 129).

[X]

ACONSUELA A JULIA EN LA AUSENCIA DE DOS AMIGAS*

SONETO /17/

Si sientes de Gerarda y de Belisa
la triste ausencia con dolor severo,
el tiempo en breve término ligero
será alivio de pena tan precisa.¹²⁷

5

Del día la primera luz te avisa,
oh, Julia, con semblante lisonjero,
pues, en el alba, llanto fue primero
la que es después, en el aurora, risa.¹²⁸

10

Anega el sol en piélagos¹²⁹ ardientes
el claro resplandor de luces bellas
que la luna le admitió en su compañía.

* *aconsolar*: equivale al verbo “consolar”, con la *a* protética que resulta característica en el territorio aragonés (*Aut.*).

¹²⁷ Es corriente el motivo de la duración del dolor, que el tiempo cura, recreado, por ejemplo, en el soneto de Francisco de Quevedo que comienza: “¿Cómo es tan largo en mí dolor tan fuerte / Lisis? Si hablo y digo el mal que siento, / ¿qué discupa tendrá mi atrevimiento?”, recuerdo, como anotan Lía Schwartz e Ignacio Arellano, del soneto XXXIII de Boscán: “dime: tan fuerte mal, ¿cómo es tan largo?” (véase la edición de ambos de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 184-185).

¹²⁸ Conocida metáfora de la risa equiparada a los rayos del sol, hipérbole de la belleza y luminosidad de la amada, que emplea, por ejemplo, Quevedo, que culmina su soneto 303 con estos versos: “sangre vertió tu boca soberana, / porque, roja victoria, amaneciese / llanto al clavel y risa a la mañana”, en *Poesía completa*, ed. cit., vol. I, p. 338. Es una imagen muy extendida que también puede leerse en el *Quijote* cervantino (I, 20): “yo soy contento de esperar a que ría el alba, aunque yo llore lo que ella tardare en venir”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2003, p. 85); o en Calderón de la Barca, en cuyo tercer acto de *La dama duende* es la propia doña Ángela quien responde: “No soy alba, pues la risa / me falta en contento tanto”, Fausta Antonucci (ed.), Marc Vitse (pról.), Barcelona, Crítica, pp. 104-105.

¹²⁹ *piélagos*: “lo profundo del mar; por traslación, un negocio dificultoso de concluir” (Cov.).

Déjalas, pues, que, de tu luz ausentes,
con presunciones brillarán de estrellas
y tu beldad, como el autor del día.¹³⁰

15

¹³⁰ Es muy frecuente a lo largo del libro la asociación de la dama con el sol, al igual que sucede con los noble y con el mismo rey. Véase el capítulo dedicado al estudio de la poesía descriptiva en las *Poesías varias*.

Aunque de tu hermoso cielo
 miré benignos los astros
 y, astrólogo de mi dicha,
 pude leerla en sus rayos,
 5 esta vez, Julia, permite,
 pues ya los miro enojados,
 que adivino de mi mal
 me pronostique mis daños.

Veces ocho a los copetes
 10 de los montes y peñascos
 les puso el sol las guedejas
 de su cabello dorado,
 y otras tantas por oficio
 le ofreció el líquido mármol
 15 para tumba de sus luces
 ese elemento salado,
 mientras estuve sin ver
 tus bellos ojos, logrando,
 por ausente y por difunto,¹³¹
 20 los males equivocados.

Esto a culpa me atribuyes /19/
 y me calumnias de ingrato;
 y haces bien, que harto delito
 de un hombre es ser desdichado.

* Se mantiene el nombre de la enamorada con el que se iniciara el libro, Julia.

¹³¹ La privación de la *visio* de los enamorados provoca la enajenación, la muerte y, al mismo tiempo, es posible la paradójica presencia y ausencia la “ausencia” y muerte del amante; *vid.* Guillermo Serés, *La transformación de los amantes: Imágenes del amor en la Antigüedad del Siglo de Oro*, *op. cit.*, pp. 138-140.

25 Mira si lo soy, pues quiere
 socarrón conmigo el hado,
 para apuntar sus rigores,
 tener un negro¹³² por blanco,¹³³
 pues con tener la Fortuna
 30 sus reveses concertados,
 los volverá en bofetadas
 por hacerme más agravio.¹³⁴
 Nunca a su rueda inconstante
 le he debido un agasajo,
 35 si no es no ponerme a riesgo
 de que caiga de muy alto.
 Viome que ganar podía
 en el juego de amor tantos
 y, fullera de mis gustos,
 40 barajó y ganó de mano.¹³⁵

¹³² El color negro está se ha asociado tradicionalmente con la melancolía, según la caracterología humoral, y el exceso de bilis negra es indicio de predisposición a las enfermedades, entre las que destaca la del amor *hereos*; acerca de la melancolía en la poesía a partir de la Edad Media, *vid.* Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía, op. cit.*, pp. 215-267. Véase, en las *Poesías varias*, VII, v. 15.

¹³³ El motivo del negro que se hace pasar por blanco es un antiguo tópico de la literatura burlesca. Piénsese en Marcial, tan querido por los poetas aragoneses del Siglo de Oro, y algunos de sus versos: “porque Egle desdentada / huesos compra, y, negra siendo, / sus moras blancas volviendo, / Licoris así se agrada”, *Marcial en verso castellano*, Andrea Bresadola (ed.), Pavia, Ibis, 2008, p. 252, n.º 73. Véase Rosa María Marina, “Pervivencia”, en *Marco Valerio marcial: Actualización científica y bibliográfica. Tres décadas de estudios sobre Marcial (1971-2000)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005, pp. 325-326. Se ha dicho que uno de los factores que motivó el éxito de sus epigramas fue su técnica y la tendencia a los giros finales de pensamiento, con sus juegos de palabras, algo que, como seguiremos viendo, es típico de la escritura de José Navarro, con quien lo compararon; *vid.* Irving Paul Rothberg, *The Greek Anthology in Spanish Poetry: 1500-1700*, Michigan, Pennsylvania State University, The Graduate School Department of Romance Languages, 1954, p. 44 [microfilm].

¹³⁴ Juego de la disemia de “revés” como “cambio” y “bofetada”. La Fortuna, diosa nacida del mar, según Baltasar de Vitoria (*Teatro*, II, pp. 523-531), y mudable, por tanto como él, pero también como la propia rueda sobre la que discurre, e inestable como la vela que sujeta entre las manos.

¹³⁵ Se equipara el amor con el juego, por medio de metáforas vinculadas con el mismo y con lo mercantil; *mano* es el “lance entero de varios juegos” (*DRAE*), mientras que *ganar de mano*, una expresión muy empleada por Baltasar Gracián, significa “adelantarse” (Cejador). Jean-Pierre Etievre recoge esta y otras expresiones, empleadas por Cervantes en el *Persiles*, por ejemplo,

Si mi desdicha conoces,
 ¡oh, hermoso y dulce tirano!,
 ya con el mismo delito
 pienso quedar disculpado.

45 Pero si tú misma sabes /20/
 cuánto gentil idolatro
 tu sol, en cuyos incendios
 se enciende el fuego en que ardo,
 y cuando a sus luces bellas,

50 ciego anhelo, aspiro osado,
 le da a mi ardiente locura
 líquido sepulcro el llanto,¹³⁶
 porque dudas de un amor
 cuya firmeza ha apostado

55 con la del monte que altivo
 es del cielo Atlante¹³⁷ pardo,
 con lo caro de mi amor
 metido no valió un cuarto,¹³⁸
 cuando lo aguaron las nubes

60 el puro amor de Leandro.¹³⁹

pero también en poesía, como puede leerse en su libro *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI-XVIII*, London, Tamesis Books, 1990, pp. 41, 71, 83. Véase el capítulo dedicado a la escritura burlesca dentro de las *Poesías varias*.

¹³⁶ Frente a la desmesura y el fuego del amor, aparece el llanto, equiparado a la virtud del buen callar. Véase al respecto Aurora Egido, “La poética del silencio en el Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique*, 88 (1986), 1-2, pp. 96-106 y Aurora González, *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, *op. cit.*, pp. 226 ss.

¹³⁷ Gigante mitológico Atlas, al que Zeus castigó con el peso de los cielos o de la esfera del mundo, que él debía sujetar sobre sus hombros, con la ayuda eventual de Hércules (*Philosophía*, libro IV, cap. 33, pp. 502-504). Es símbolo recurrente (LIII, vv. 39 y 72), “voz muy usada de los poetas, y algunas veces en la prosa, para expresar aquello que real o metafóricamente se dice sustentar un gran peso, como cuando para elogiar la sabiduría de un ministro o la valentía de un general se dice que es un Atlante de la Monarquía. Introdújose esta voz con alusión a la fábula de Atlante, rey de Mauritania, que los antiguos fingieron haber sustentado sobre sus hombros el cielo para significar el mucho conocimiento que tuvo del curso del sol, luna y estrella” (*Aut.*). Ovidio se preguntaba quién podría igualar las fuerzas de este personaje (*Metamorfosis*, libro IV, p. 342).

¹³⁸ *cuarto*: “moneda de cobre castellana”, de poco valor (*Aut.*); ofrece múltiples lecturas en las *Poesías varias*, que se irán indicando (XI, v. 96; XL, v. 60; LXV, v. 48; LXXXI, v. 19; LXXXV, v. 36; LXXXVII, vv. 144 y 179).

Si tanto tuviera Apolo
de su Dafne enamorado,
no se estuviera la ninfa
a su ruego, árbol que árbol.¹⁴⁰

65 Los dos trofeos que guarda
el tiempo en Teruel, es llano,
si conmigo se comparan,
que fue su amor de casados.¹⁴¹

Para ser de tu hermosura /21/

70 dichoso y rendido esclavo,
al fuego de mis suspiros¹⁴²
forjo los hierros que arrastro.¹⁴³

Ya sé que mientras ausente
de tus dos soles he estado,

75 les ha turbado el enojo
los esplendores bizarros.

¹³⁹ En sentido humorístico, como en el famoso soneto gongorino, se recuerdan los desdichados amores por Hero, que llevaron a Leandro a la muerte “aguado”; *vid.* Ovidio, *Heroidas*, Francisca Moya del Baño (ed. y trad.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 149 ss.

¹⁴⁰ El amor de Apolo y Dafne se convirtió en una constante de la lírica áurea, con el especial impulso que le dio la poesía de Garcilaso; sus amores fueron metáfora para innumerables poetas, que recuerdan la resistencia de la ninfa hacia las pretensiones de Apolo y su posterior conversión en el árbol del laurel (*Metamorfosis*, I, 450-580, pp. 215-222). Véase el capítulo de la poesía mitológica en las *Poesías varias*.

¹⁴¹ La leyenda de Diego de Marcilla e Isabel de Segura, *Los amantes de Teruel*, adquirió gran difusión gracias al teatro, puesto que inspiró a autores como Andrés Rey de Artieda (1581), Tirso de Molina (1615), Juan Pérez de Montalbán (1652) o, más tarde, Hartzenbuch (1837) y Tomás Bretón (1889). Boccaccio, plasmó en su *Decamerón* una historia similar, que, según Emilio Cotarelo y Mori inspiró la tradición hispánica posterior (*Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los amantes de Teruel*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907, pp. 80-84), mientras que, según José Luis Sotoca, pudo llegar a sus oídos desde España a principios del siglo XIV, debido a las relaciones de esta con Italia, aunque ya rondaba por nuestra península desde el siglo XIII (*Los amantes de Teruel: la tradición y la historia*, Zaragoza, Delsan, 2005, pp. 117 y 155-158).

¹⁴² Los suspiros son tradicionalmente asociados con el estado de enamoramiento y aparecen reiteradamente en la obra de José Navarro: XVIII, v. 117; XXIV, v. 33 (por amor a Dios); LII, v. 7 (también con carácter ardiente); LXXIII, v. 21; e incluso es parodiado (XIV, v. 12).

¹⁴³ Como se ha señalado, la alegoría de la prisión amorosa es una constante en este tipo de poemas a lo largo de las *Poesías varias*; *vid.* IV, vv. 34 y 40; LXV, vv. 25 y 30; LXXIX, vv. 57-60; LXXIII, vv. 29-32.

Ya sé que al jardín bajaste
 como Aurora que en el prado
 sale a despertar las flores,¹⁴⁴
 80 dulces alientos del mayo.
 Activas son más tus luces,¹⁴⁵
 pues ella sólo ha gozado
 en los dos floridos meses
 la monarquía del campo,
 85 pero tú eterna presides,
 pues en él has despertado,
 luces que apagó el invierno
 y las encendió el verano.
 Codicioso de esmaltar
 90 con matices más gallardos
 sus flores, rosal grosero
 hirió atrevido tu mano.
 Así la diosa de Chipre, /22/
 que del robador troyano
 95 supo comprar la manzana
 con sólo enseñar sus cuartos,¹⁴⁶
 herida tiñó de nácar
 la rosa: mas oye al caso
 este soneto, por ser,
 100 ni muy corto ni muy largo.

¹⁴⁴ La comparación con la aurora personificada es una representación común, como tantas otras procedentes de la mitología, sobre cuyas peculiaridades hablara William Righter, *Myth and Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975, especialmente, pp. 45 ss.

¹⁴⁵ Mayor es la belleza de la dama, cuyo resplandor se equipara al del sol, que el mismo poder e la Aurora, que sólo tiene poder sobre las flores en la estación de la primavera, según el poeta. La alusión de esa beldad junto con el posesivo menudea en las *Poesías varias* (IV, v. 22; V, v. 12; XIV, v. 38; LXII, v. 2; LXXVI, v. 42).

¹⁴⁶ Además de referirse, nuevamente, al dinero mediante metonimia de *los cuartos* (XI, v. 58; XL, v. 60; LXV, v. 48; LXXXI, v. 19; LXXXV, v. 36; LXXXVII, vv. 144 y 179), se alude a las partes del cuerpo metafóricamente (como en LXXXVII, v. 179), puesto que el término *cuartos* se emplea para los animales (*Aut.*).

[XI b]

A ser aurora de su estancia amena
bajastes al jardín, tirana hermosa,¹⁴⁷
que tú le revocaste generosa
la ley a que el invierno le condena.

5 Tu mano hirió y ocasionó mi pena
la espina, de tu nácar codiciosa,
y con incendios se miró de rosa¹⁴⁸
la que con hojas cinco fue azucena.¹⁴⁹

10 Dos veces nueva flor tu blanca mano,
con hermosos matices, y crueles,
luces le ha dado a la fragante esfera.

Mostró el diciembre su rigor en vano,
que, en luces de jazmines y claveles,¹⁵⁰
Fénix¹⁵¹ se repitió la primavera.

¹⁴⁷ Recuérdese el poema de Francisco de Quevedo “Oye, tirano hermoso”, en *Poesía completa*, ed. cit., vol. I, pp. 401-402.

¹⁴⁸ Este soneto aparece en las dos antologías de José Manuel Blecua donde consta José Navarro; este verso presenta una variante: “y con incendios se miró la rosa” (*La poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara, 1980, p. 130 y *Poesía de la Edad de Oro. II Barroco*, Madrid, Castalia, 2003, p. 375). Se trata de una focalización en el acto de la herida, que motiva el poema en el que se inserta este soneto, todo ello visto desde el prisma de las metáforas florales.

¹⁴⁹ Se dice “la que con hojas cinco fuera azucena”, acaso por ultracorrección del tipógrafo, puesto que no concuerda el cómputo silábico. Se refiere a los cinco dedos de la mano, comparados con las cinco llagas sangrantes de Cristo.

¹⁵⁰ La blancura del jazmín y la rojez del clavel se identifican con la belleza y la juventud de las mujeres, además de con su fidelidad. La flor aparece, como se ha señalado, en otros muchos poemas: III, v. 34; V, v. 34; VI, v. 26; XVIII, vv. 41 y 54; XX, vv. 13 y 47; XXIX, v. 12; LXXV, v. 44; LXXXII, v. 64.

¹⁵¹ El ave fénix sirve como un mero sinónimo de los ciclos naturales, ya sea el anual, que marcan las estaciones, como en este caso, o diario, marcado por el sol, como en XXI b, v. 16.

[XII]

CARTA A JULIA* /23/

El sol apenas con sus luces bellas
el resplandor cobró de las estrellas,
anegando en el golfo de su llama¹⁵²
el rosicler,¹⁵³ que pródigo derrama
5 en esas flores del azul hibleo,¹⁵⁴
cuando a la dulce voz de mi deseo
despertó, Julia hermosa, mi cuidado,
aunque a mi corazón enamorado
rendido, ¡oh, dulce dueño!,¹⁵⁵
10 al falso halago de apacible sueño,
tan gustoso lo tuvo la alegría
del sueño, que lisonjas le fingía

* El género epistolar pasa de ser un género paródico considerado por Cicerón, Nicolás Perotto, Erasmo de Rotterdam, Bartolomé Bravo o Luis Vives, a convertirse en una escritura meramente jocosa, como estudiara Jamile Trueba Jamile Trueba Lawand, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Madrid, Támesis, 1996, pp. 69, 72, 75, 80 y 84. Seguimos, además, a otros autores como Máxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 83-86 y 151-153 y José Ignacio Díez Fernández, que dedica unas líneas “En torno a la carta jocosa y a la carta de corte” dentro de su libro *Viendo yo esta desorden del mundo... Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, Antonio Cortijo Ocaña (pról.), Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003, pp. 155-161.

¹⁵² *Golfo*, como en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo, es “sinécdoque por mar”, recurrente en las *Poesías varias* de José Navarro, tanto en singular (XX, v. 31; LII, v. 229; LIII, v. 6; LVII, v. 3; LXVII, v. 30; LXXIV, v. 12) como en plural (XXIX, v. 22; XXXVIII; XLI, v. 7; LII, v. 19; LXXVIII, v. 2; LXXIX, v. 34), acompañada siempre de metáforas lumínicas; véanse las anotaciones de Lía Schwartz e Ignacio Arellano en su citada edición de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, p. 180

¹⁵³ Adjetivo sustantivado, recurrente en la escritura del poeta (LXXII, v. 8; LXX, v. 10; LXXVII, v. 86), que denomina el “color encendido y luciente, parecido al de la rosa encarnada” (*Aut.*).

¹⁵⁴ *hibleo*: “perteneciente o relativo a Hibla, monte y ciudad de Sicilia antigua, famoso por su miel” (*DRAE*); con el sentido de abundante, oloroso y florido, aparece, por ejemplo, en la *Soledad primera* de Luis de Góngora, un claro referente del poeta: “lasciva abeja al virginal acanto / néctar le chupa, hibleo” (*Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 387, vv. 803-804).

¹⁵⁵ Sobre *dueño*, *vid.* I, 1; III, v. 7; VIII, v. 9; XII, v. 83; XX, v. 5; LVI, v. 43; LXIX, v. 70; LXXIII, vv. 19 y 43; LXXIX, vv. 33 y 67; LXXXIII, v. 14.

mi amor. Con esto es justo que presumas,¹⁵⁶
 que, dejando las plumas,
 15 por hallarte más presto, apresurado
 del pecho se salía desalado,
 que en aqueste feliz desasosiego
 me ponía el amor, que, como es ciego,
 soñaba que te vía
 20 y soñaba mi amor lo que quería,¹⁵⁷
 despierto ya y burlado
 deste sueño, que ha dado
 cada noche en rendir mis miembros flojos, /24/
 y me llega a las niñas de los ojos,
 25 que me halaga una vez y otra me inquieta.
 Apresurado fui a la estafeta,¹⁵⁸
 que si la ausencia de tu luz me aparta
 tantos alivios gano en una carta,
 de tu amor en el crédito abonados,
 30 y son tan bien pagados,¹⁵⁹
 que los cariños que mi amor conquista
 en tu carta los cobro a letra vista.¹⁶⁰

¹⁵⁶ Nótese, de nuevo, la reiterada presencia de las rimas en “-uma”, tan sólo con los términos *pluma*, *espuma*, *suma* y *presuma* (V, vv. 1, 4 y 5; XII, vv. 13 y 14; XV, vv. 32 y 35; XXIII, vv. 50 y 53; XXVIII, vv. 22 y 24; XXXV, vv. 46, 48 y 50; LII, vv. 148, 150 y 152; LIII, vv. 55 y 56; LXI, vv. 10, 12 y 13; LXXIII, vv. 36, 41 y 42; también en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, vv. 128, 130 y 132).

¹⁵⁷ En el refranero español permanece: “Soñaba el ciego que veía, y soñaba lo que quería”. También se sirve de él Francisco de Quevedo como estribillo de uno de sus poemas, que comienza: “No pueden los sueños, Floris, / ofender prendas divinas [...]”, en *Poesía completa*, ed. cit., vol. I, pp. 482-484.

¹⁵⁸ Puesto que el poema toma forma de una supuesta “Carta a Julia”, apela a la *estafeta*, “correo ordinario de un lugar a otro, que va por la posta” (*Aut.*). Vid. *infra*, LXXIX, v. 13.

¹⁵⁹ El amor “pagado” podría remitir a la idea de prostitución, un tema candente en el contexto de José Navarro, que trasciende la esfera de lo político y lo social hasta la literatura en la ciudad de Zaragoza, como explica Aurora Egido, “La Academia de los Anhelantes de Zaragoza y la casa llana”, en *De moneda nunca usada. Estudios filológicos dedicados a José M.ª Enguita Utrilla*, Rosa M.ª Castañer Martín y Vicente Lagüéns Gracia (eds.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2010, pp. 251-261.

Hallé en ella mi amor correspondido
 y, si siempre creció favorecido,
 35 a poder ser mayor el mío, creo
 que creciera a medida del deseo,
 pero en mi pecho amante
 créditos ha logrado de gigante,
 pues, cariñoso, Julia, su desvelo,
 40 con llegar a tus ojos, llega al cielo,
 y esferas no se gozan apacibles,
 sin que se venzan montes de imposibles.
 Dícesme que detenga la partida
 porque anda la peste entremetida
 45 haciendo dos mil males
 y como loca está en los hospitales,
 que al hacer su refriega /25/
 con cola debe ir, según se pega.¹⁶¹
 ¡Oh, vil tarasca¹⁶² del linaje humano,
 50 que con rigor tirano
 en tus escaramuzas
 vidas humanas son tus caperuzas!
 A toda España altera

¹⁶⁰ *pagar a letra vista*: “pagar el dinero sin ninguna tardanza” (Cov.). El poeta recurre a otras imágenes mercantiles (XII, vv. 29-30), como las “letras de cambio” (LXXXVII, v. 106). Recuérdese que los conceptos económicos han sido estudiados, por ejemplo, en la obra de Baltasar Gracián, respecto al cual señaló Emilio Blanco que “acudió a la innegable fuerza de una realidad bien pujante en aquel entonces, la económica, para diseñar parte de su ética y se sirvió de ella como base fundamental de su idiolecto literario”. Podría explicarse, además, por la supuesta relación del escritor con el mundo de las finanzas. Cf. Emilio Blanco, “Del valor al crédito: conceptos económicos en Gracián”, en *Los conceptos de Gracián. Tercer Coloquio Internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte (Berlín, 27-29 de noviembre de 2008)*, Sebastian Neumeister (ed.), Berlin, Edition Tranvía, 2010, pp. 151 y 168.

¹⁶¹ A lo largo del mismo año de la publicación de las *Poesías varias*, 1654, distintas poblaciones aragonesas, como Jaca y Ejea de los Caballeros, entre las más importantes, sufren secuelas de la epidemia pestífera (“se pega”, es decir, se contagia); ver Porfirio Sanz Camañes, *Política, hacienda y milicia en el Aragón de los últimos Austrias entre 1640 y 1648*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1997, pp. 178 ss.

¹⁶² *tarasca*: “sierpe contrahecha que suelen sacar en algunas fiestas de regocijo” (Cov.).

55 tu guadaña severa,
 que heredas el rigor de la cuchilla
 a la parca¹⁶³ amarilla,
 y por infausta suerte
 gozas el mayorazgo de la muerte.
 ¿Cómo eres tan ligera
 60 que no se burlan de tu pena fiera
 ni tus modos ruines,
 siquiera de Aragón los bolatines?¹⁶⁴
 De poblar tienes talle,
 de Josafat, el valle;¹⁶⁵
 65 desde aquí temo ya que en tu ejercicio
 acabes con el día del juicio.
 ¡Oh, patria infeliz mía!,
 ¿cuándo ha de ser el venturoso día¹⁶⁶
 que, coronados tus valientes hijos
 70 de justos regocijos,
 miren el iris bello, matizado /26/
 de los colores que venera el prado,
 y sea la tormenta,
 que agora la acrecienta
 75 onda tirana que el peñasco afila,
 serenidad tranquila,
 hasta que al justo cielo

¹⁶³ Las tres parcas o moiras griegas representaban el destino del hombre: Cloto daba la estopa, Laquesis hilaba y Átropos, a la que se refiere el poeta, cortaba el hilo (Graves, vol. I, 10, pp. 59-61).

¹⁶⁴ *bolatín*: “el que volaba por la maroma” (Fontecha), funambulista.

¹⁶⁵ Alusión de origen bíblico al escenario de la segunda venida de Cristo y del Juicio final (*Joel*, 1, 1-17).

¹⁶⁶ “El venturoso día” es una expresión lexicalizada, empleada en relaciones o en referencias que acompañan a piezas de teatro representadas en ocasiones especiales (véanse las comedias de Calderón), y que, por ejemplo, utiliza Cervantes repetidamente en *La Galatea*, Francisco Estrada y María Teresa López García-Berdoy (eds.), Madrid, Cátedra, 1995, I, pp. 218 y 228, v. 31; II, p. 241; III, p. 377, v. 3, por poner algunos ejemplos.

rindan sin desconsuelo
 obedientes despojos
 80 cuando cierre sus ojos
 en feliz ocio amigo,
 del cielo la piedad y no el castigo?
 Perdona, dueño mío,¹⁶⁷
 que, llevado del justo desvarío,
 85 anegando mi pluma con mi llanto,
 me haya enojado tanto
 con la peste homicida,
 sabiendo que eres tú mi dulce vida.
 Presto cobrarla espero
 90 en la rara belleza por quien muero,
 y a morir me apercibo¹⁶⁸
 en los tiernos halagos por quien vivo,
 que, pues tengo ya hecho,
 ¡oh, Julia hermosa!, el pecho,
 95 porque más la resista, /27/
 a prueba del veneno de tu vista,
 en vano temeré la muerte fiera
 hasta que ella me mate, o yo me muera.
 Mas ya de lucir cesa
 100 una vela de a cuarto portuguesa,¹⁶⁹
 que, por que más me incite,
 de alumbrar mis ternezas se derrite.
 Ese soneto hice esta mañana

¹⁶⁷ Atribución del masculino a la enamorada, una práctica medieval que pervive en la literatura (véase el capítulo dedicado al estudio del amor como tema en las *Poesías varias*).

¹⁶⁸ Uso pronominal del verbo *apercibir*: “prevenir, disponer, preparar lo necesario para algo” (*DRAE*).

¹⁶⁹ La metáfora *hombre-vela* aparece en Quevedo, como imagen de la vida del hombre que se consume, a partir de la frase lexicalizada *acabarse la vida*, tal y como explica Lía Schwartz, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984, p. 58. Nótese que aparece tras aludir a la muerte de amor y a la luz que proviene de la dama.

105

a la ausencia tirana;
léelo, y ten paciencia, que es ya tarde
y acostarme quisiera; Dios te guarde.

[XII b]

Arde mi corazón al dulce fuego¹⁷⁰
de las memorias de su sol luciente,
que vivo, Julia, de su luz ausente,
porque sea mi amor dos veces ciego.¹⁷¹

5 El templo sacro con mi llanto riego,
que, erigido en mi idea, se consiente
grata deidad al sacrificio ardiente,
de continuo dolor, de humilde ruego.

10 Ofreciéndote afectos por despojos
del corazón, la sangre que derrama
las aras tiñe de tu imagen bella.

Si de mi cielo soles son tus ojos, /28/
muera yo de los rayos de su llama
y no de los rigores de mi estrella.

¹⁷⁰ Imagen del corazón en llamas; *vid.* III, v. 58; VII, v. 8; LXXII, vv. 2-4. La “dulce llama”, que aparece, por ejemplo, en Petrarca, es una expresión frecuente, asociada con los emblemas del corazón flamante; véase Mario Praz, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, ed. cit., pp. 84, 93 y 109 y Aurora Egido, “The heart of the King in Baltasar Gracián”, art. cit., pp. 125-151.

¹⁷¹ Véase el capítulo dedicado al estudio de la poesía amorosa, en relación con la *visio* y la ausencia de la amada.

[XIII]
DA LA RESPUESTA DE UNA DILIGENCIA
QUE LE ENCOMENDARON HACER AL POETA
ROMANCE /28/

Julia, el hombre que va a Soria
debe de ser un hidalgo,
tan puesto en la ley del duelo
que no quiere irse cargado.
5 Déjalo, pues que no quiere
llevar aqueste despacho
de un serafín para un ángel,
que se vaya con los diablos.¹⁷²
Cierto que estuve por ver
10 que, rebelde a tus mandatos,
el recado no llevaba,
por darle yo su recado.
Un tanto le quise dar,
mas no lo digo por tanto,
15 porque no me ha de estar bien /29/
hacer contigo los bravos.
Ya dentro de quince días
dice que vendrá un muchacho
y volverá tan vacío
20 como yo tengo los cascos.¹⁷³
Mira si quieres que yo,
aunque sea hombre ordinario,
te sirva como correo,

¹⁷² La expresión *irse con los diablos*, como *irse al diablo*, pertenece a la fraseología del español (Cejador), e implica tener un mal deseo hacia alguien.

¹⁷³ *casco*: cabeza del carnero o de la vaca y, figuradamente, “hablando de la del hombre, significan el juicio que tiene” (*Aut.*); *vid.* XXI b, v. 48 y LXXXVII, v. 124.

que lo haré más que de paso.
 25 Seré un Mercurio moreno
 de la deidad que idolatro,¹⁷⁴
 y me pondré para hacerlo
 mis calcañares alados.¹⁷⁵
 Oh, qué envidia me tendría
 30 aquel aguilucho pardo,
 siervo rapante de Jove¹⁷⁶
 y mochiler de sus rayos,
 aquel que en el corvo pico,
 contra jayanes osados
 35 le ministro¹⁷⁷ ardientes iras
 que forjó el cojo Vulcano.¹⁷⁸
 Por eso es mayor tu imperio,
 que tu cielo soberano
 en vez de rayos lucentes /30/
 40 despide arpones dorados.¹⁷⁹

¹⁷⁴ El poeta se equipara con Mercurio, mensajero de los dioses, puesto que se ofrece para llevar recado a una dama, que pasa a ser identificada, por tanto, con su propia deidad, siguiendo los preceptos de la *religio amoris*.

¹⁷⁵ Las sandalias aladas son el calzado característico de Mercurio, cuyos tintes negros ocasionan que se le tenga como uno de los representantes de la melancolía y otras dolencias. *Vid.* Hesíodo, *Teogonía*, en *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (eds.), Madrid, Gredos, 2001, pp. 938 ss., y Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, p. 89. Reaparece en las *Poesías varias* con ese mismo significado (XVI, v. 9), y, además, con un papel destacado en la fábula mitológica que cierra la colección (LXXXVII, vv. 85 y 89).

¹⁷⁶ Una de las denominaciones del dios Júpiter es *Jove*, “ayudante” o “que engendra” (*Philosophía*, libro I, cap. 6, pp. 128-129). Entre sus atributos se encuentra el águila, que llevaba los rayos que para el dios fabricaban los Cíclopes (*Metamorfosis*, libro I, 150-155, p. 201).

¹⁷⁷ *ministrar*: “servir o ejercitar algún oficio, empleo o ministerio”, pero, también, “prevenir y dar a la mano a otro alguna cosa” (*Aut.*). Recuérdense, entre los versos iniciales de la *Soledad primera*: “cuando el que ministrar podía la copa / a Júpiter mejor que el garzón de Ida”, Luis de Góngora, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 366, vv. 7-8.

¹⁷⁸ También llamado Hefesto, Vulcano era uno de los dioses latinos más antiguos (Graves I, 92, p. 421), caracterizado por su fiereza y su cojera de nacimiento (*Philosophía*, libro I, cap. 15, pp. 221-229), que, como recuerda Baltasar de Vitoria, con los rayos que le forjó Vulcano destruyó a los gigantes (“jayanes”), cuando quisieron apoderarse del cielo (*Teatro*, vol. I, p. 102; *Philosophía*, libro I, cap. 6, pp. 140-141).

¹⁷⁹ Cupido provoca el enamoramiento mediante sus flechas o arpones de oro, y el aborrecimiento, con los de punta de plomo (*Philosophía*, libro II, cap. 19, p. 267); *vid.* VI, v. 19;

Mañana me voy al monte
y, como sé que te traigo
en el pecho, con el alba
pretendo salir al campo.

45

Perdóname el no ir a verte,
Julia bella, que entre tanto,
aunque son malos mis versos,
no son unos versos malos.

XVIII, v. 11; XVIII, vv. 10 y 21; XLIX, estribillo; LII, v. 169; LXXII, v. 14; LXXVI, v. 17; LXXX, v. 23.

[XIV]
EXCÚSASE CON JULIA DE IR A VERLA
ROMANCE /30/

Las campanas de San Pedro,
porque es mañana su día,
cual si fueran desengaños,
los ojos abrir me hacían.¹⁸⁰

5 Entre unas sillas echado
estaba, ¿mas qué sería
que agora tuvieras celos
de los brazos de las sillas?

 Abríase la boca, /31/
10 dudando en esta fatiga
si con el sueño bosteza
o con el amor suspira.¹⁸¹

 Cierto que tuve ligero
el dormir toda mi vida,
15 pues cuanto alcanzo de sueño
lo pierdo luego de vista.

 Recordeme perezoso,
cuando hétele aquí a Gracica,
dando a mi amor y a mi flema
20 un papel y una papilla.¹⁸²

 Agradecí tus memorias,
aunque es fineza¹⁸³ baldía,

¹⁸⁰ El sentido de la vista es el que frecuentemente revela el desengaño, que se adquiere a través de la mirada; *vid.* Luis Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1996, p. 48.

¹⁸¹ Correlación bimembre en dos versos consecutivos, tan frecuente en la obra del poeta. Se está parodiando el tópico de los suspiros del enamorado, presente en otros poemas (XI, v. 71; XVIII, v. 117; XXIV, v. 33; LII, v. 7; LXXIII, v. 21), e incluso, como se ha dicho, parodiado (XIV, v. 12).

¹⁸² Paronomasia; alude a la enfermedad que lo aqueja, equiparada al amor.

si nunca alcanzo tu gloria,
 que con tu gracia me escribas.
 25 Siempre has de oírme estas quejas
 porque buscar en tus Indias
 las joyas de tu belleza,
 eso es hablar de la China.¹⁸⁴
 Mira, tú eres muy hermosa,
 30 la envidia misma lo diga,
 y quien leyere mis coplas
 lo sabrá de buena tinta.¹⁸⁵
 También eres muy discreta, /32/
 pero es notable desdicha
 35 que aquesos hierros me rasquen
 lo que tus ojos me pican;¹⁸⁶
 pues desde el principio, Julia,
 que vi tus luces divinas,
 dimos en darnos las manos,
 40 demos ya en otra manía.
 De tantas como te hago,
 págame alguna visita,
 vente a mi casa y no siempre
 me saques de mis casillas.¹⁸⁷

¹⁸³ *fineza*: “perfección, pureza y bondad” (*Aut.*).

¹⁸⁴ El poeta parece querer huir de exotismos en la expresión lingüística (por eso menciona el chino). Las misiones religiosas traían abundantes noticias del este que, no obstante, seguía resultando un exótico punto de referencia. Este sentimiento inferirse de palabras como las de Baltasar Gracián en *El Criticón*, III p., crisi tercera, donde habla de “una rara bebida de allá de la China, y aun más lejos” (pp. 1317-1318).

¹⁸⁵ *de buena tinta*: “con eficacia” o “con habilidad”; *saber algo de buena tinta*: estar informado de una fuente a la que se le da credibilidad (*Aut.*). También lo emplea el poeta en LXIII, v. 8.

¹⁸⁶ *picar*: “herir con algún instrumento punzante”, pero, además, “metafóricamente, vale empezar a obrar o tener su efecto algunas cosas no materiales como picar la peste” (*Aut.*). La antítesis *picar* y *rascar*, reaparece en la obra del autor (XIV, v. 36; LXXXI, vv. 15-16; *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, v. 431).

¹⁸⁷ *sacar de sus casillas*: hacer perder la paciencia a alguien (Cejador); la misma expresión figura en el segundo vejamen (LI). También, casa o estancia pequeña (*Aut.*)

45 No dejes pasar el tiempo
que dejarás de ser niña;
mira, Julia, que eres moza
y es vergüenza que no sirvas.
 Mira que más veloz corre
50 la carrera de los días
que algunas que por las medias
me descubren las calcillas.
 Mas ya desde este aposento
escucho las chirimías¹⁸⁸
55 y a Correa, el fraile, que
va siempre con su capilla.¹⁸⁹
 Voime a San Pedro, que agora /33/
le están cantando las vispras;¹⁹⁰
si por esto me maldices
60 san Pedro me la bendiga.¹⁹¹

¹⁸⁸ *chirimía*: “instrumento músico de madera, encañonado a modo de trompeta” (*Aut.*).

¹⁸⁹ Fray Manuel Correa fue maestro de la capilla (“el cuerpo o agregado de varios músicos y ministriles con sus instrumentos, mantenidos y asalariados por alguna iglesia catedral o colegial, convento, príncipe, etc., para celebrar las funciones o fiestas que tienen en el año”, *Aut.*) de la Seo, sucesor de Diego Pontac. Parece ser que al cargo se accedía mediante oposición y que Correa estuvo muy bien considerado en la época. Véase Pedro Calahorra Martínez, *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1978, pp. 93 ss. Llámase *capilla*, además, a la una parte del hábito para cubrir la cabeza, que, cuando no la emplea para ello, lleva el religioso a la espalda (*Aut.*; también XV, v. 79).

¹⁹⁰ Reducción postónica de *visperas*.

¹⁹¹ Tras estos versos está el refrán “A quien Dios se la dio, san Pedro se la bendiga”, que aparece repetidamente, por ejemplo, en el *Quijote*, o en la poesía de Lope de Vega; así puede leerse en sus *Fiestas de Denia*: “Dios os la da, san Pedro os la bendice” (en *Obras completas. Poesía*, ed. cit., vol. I, p. 568). Véanse, asimismo, unas quintillas de Vicente Sánchez a san Pedro en su *Lira poética*: “Para que sus glorias diga, / a san Pedro invoco solo, / [...] /y si la maldice Apolo / san Pedro me la bendiga”, en edición de Jesús Duce García, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, vol. I, p. 332.

DISCURRE ESTANDO ENFERMO EN LA PROCESIÓN DEL CORPUS*

QUINTILLAS** /33/

Ya sabes, Julia, que peno
 en una cama de palo
 a que ha días me condeno;
 y aunque esto es por estar malo,
 5 también es por estar bueno.

Hame dado, pues, gran susto,
 de que hoy el día ha de ser
 del Señor divino y justo:
 ella es fiesta de gran gusto¹⁹²
 10 mas yo no la puedo ver.¹⁹³

*El poeta remite al tema de la enfermedad como desencadenante de sus versos, una marca de su obra, que identifica consigo mismo, según hemos estudiado en el análisis de la poesía descriptiva, así como en las páginas dedicadas a lo burlesco. En cuanto a al sentido del título, *discurrir* no sólo se emplea por “andar, caminar, correr por distintas partes o parajes”, sino que “vale también hablar, tratar o platicar sobre alguna cosa” (*Aut.*). El régimen preposicional *discurrir en* puede advertirse en la época con cierta frecuencia, muy notablemente, por ejemplo, en la prosa graciana de la *Agudeza y Arte de ingenio*; véase Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [20/6/2013]. El Corpus es la fiesta más destacad del calendario litúrgico y, además de su importancia en el contexto posterior a la Contrarreforma, se convierte en una fiesta central en relación con la familia real; cf. José Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006, p. 284.

** Este es el primer poema de la colección escrito en quintillas (XXII; XXIV; XXV; XXVII; XXXII; XXXV; XXXIX; XLIII; XLVIV; L; LV; LXII; LXIV; LXXXVI), la mayoría de los cuales son trasunto religioso.

¹⁹² Aunque remita al sentido del *gusto*, por oposición al de la vista (inmediatamente citado), se refiere a la “complacencia” o “deleite” que origina la fiesta (*Aut.*). Las celebraciones del Corpus, con un importante componenete teatral en toda la Península, eran muy disfrutadas por el gran público; véase Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967, pp. 39-51.

¹⁹³ No sólo aparecen referencias a la privación del sentido de la vista, como tradicionalmente ocurre en las llamadas “quintillas de ciego” (XXV, v. 3; XLIII, estribillo), sino que, además, se parte de la imposibilidad de presenciar unos actos festivos que, a modo de relación, serán descritos. Es el origen del género literario así denominado, que pretendía transmitir la envidia de

Sea, pues, este mi asunto
y el tuyo, entre dos paredes,
pues a lo que yo barrunto,
si yo, cogido en el unto,
15 estás tú presa¹⁹⁴ en las redes. /34/

Vueltas, pues, en conclusión,
sin que esté un instante queda
de nuestra imaginación,
mas dalas tú por la rueda¹⁹⁵
20 y yo por la procesión.

Paréceme lo primero
que entro en la calle Mayor¹⁹⁶
(cielo y jardín la venero),
mas si aquí encuentro un lucero,
25 allí se pierde esta flor.

Los forasteros verán
colgaduras extremadas¹⁹⁷

las grandes celebraciones entre quienes no pudieron estar presentes en ellas, gracias al recuerdo de los asistentes. Entre la abundantísima bibliografía, véase Antonio Bonet Correa, “La fiesta barroca como práctica de poder”, *Diwan*, 5-6 (1979), pp. 53-85 y *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990.

¹⁹⁴ Nótese que el poeta utiliza el mismo término, *presa*, para referirse a la vida de una religiosa que toma los hábitos (XXXIII, v. 36). Más adelante, en este poema, habla también de la *rueda* (v. 19).

¹⁹⁵ Puede llamarse *rueda al torno*, artificio giratorio instalado en un hueco, para pasar objetos de un lado a otro en lugares como, por ejemplo, un convento de clausura (*DRAE*).

¹⁹⁶ A partir del siglo XVI, la procesión del Corpus salía de la plaza de la Seo, pasaba por la plaza de la Diputación y la Cuchillería, o la Frenería; llegaba a San Jaime y al Cap de la Carrera. Giraba por la calle Mayor, en su emplazamiento actual, para alcanzar el Mercado por la Puerta de Toledo. A continuación, volvía a entrar en el recinto amurallado de la ciudad por la calle Nueva y seguía recto por Botigas Fondas hasta San Pedro y, de nuevo, Cap de la Carrera. A través de la Cuchillería y la plaza de la Diputación, o también por la Frenería, retornaba, por último, a la plaza de la Seo. Seguimos a José Antonio Mateos Royo, “Municipio y espectáculo teatral: los entremeses de la ciudad de Zaragoza (1440-1540)”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 57-58 (2001), p. 105.

de damasco y tafetán,¹⁹⁸
y suspensos estarán
30 con ser ellas las colgadas.¹⁹⁹

La puerta de Toledo un cielo
ha de parecer; y, en suma,
habrá caza y, sin recelo,
entre damas de buen pelo,²⁰⁰
35 galanes de linda pluma.²⁰¹

Ya están las calles andadas
y, como flacas están
mis piernas, están cansadas,
pues éntrome en un zaguán /35/
40 a hablar con unas tapadas.²⁰²

¹⁹⁷ Los ciudadanos de Zaragoza participaban desde antiguo en el engalanamiento de las calles, para lograr conmovier a los asistentes, como ha estudiado Isabel Falcón, “La festividad del Corpus Christi en los pueblos de Aragón en la Edad Media” y “La procesión del Corpus en Zaragoza en el siglo XV”, ambos en *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las quintas jornadas celebradas en Zaragoza, del 15 al 18 de diciembre de 1982*, Zaragoza, s. n. [Cometa], 1984, pp. 625-632 y 633-638, respectivamente.

¹⁹⁸ *damasco*: “tela de seda entre tafetán y raso, labrado siempre con dibujo. Haile doble y simple, y de distintos colores. Es tela noble, y la usan las señoras y caballeros para vestidos y colgaduras” (*Aut.*).

¹⁹⁹ Nótese la escasez de la retórica descriptiva; téngase en cuenta que la mera enumeración acumulativa de elementos era un rasgo frecuente en otros poemas similares compuestos por escritores del entorno de José Navarro. Véase Aurora Egido, *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, ed. cit., pp. 211 y ss. Pueden leerse otros ejemplos al respecto en primer volumen de la tesis de M^a Rosario Juste Sánchez, *Estudio y edición de la obra de José Tafalla*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991, p. 271.

²⁰⁰ Expresión que significa riqueza, mujeres potentadas (véase lo anotado con respecto a Alberto Díez en el primer vejamen, XXI).

²⁰¹ Recuérdesse la simbolización frecuente en el ámbito de la poesía erótica de la pluma como símbolo del miembro viril. También riqueza, hacienda (Fontecha). Además, se ha señalado previamente la abundancia de rimas en “-uma” (con las palabras *pluma*, *espuma*, *suma* y *presuma*), tanto en las *Poesías varias* (V, vv. 1, 4 y 5; XII, vv. 13 y 14; XV, vv. 32 y 35; XXIII, vv. 50 y 53; XXVIII, vv. 22 y 24; XXXV, vv. 46, 48 y 50; LII, vv. 148, 150 y 152; LIII, vv. 55 y 56; LXI, vv. 10, 12 y 13; LXXIII, vv. 36, 41 y 42), como en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* (vv. 128, 130 y 132).

Mas, ¿de qué es la turbación,
que de tu color desdice?
Jesús, y qué condición;
¿no ves, Julia, que lo hice
45 sólo por darte un picón?²⁰³

Los gigantes, dando saltos
y poco apacibles ecos,²⁰⁴
vienen ya de seso faltos;
pero, si se ven tan altos,
50 ¿qué mucho que estén tan huecos?

Aunque van desconcertadas
las danzas en varias tropas,²⁰⁵
no van poco mesuradas,

²⁰² Las *tapadas* eran mujeres que ocultaban casi todo su rostro con un manto, para no ser conocidas y mirar a través de su disfraz (*Aut.*), pero también en señal de respeto religioso o penitencia. Figura frecuentada en la poesía del momento, Lope de Vega compuso una “Descripción de la tapada” (*vid. La Filomena*, y su *Égloga a Claudio*, vv. 331-336), y también Tafalla y Negrete se detiene en ellas en un romance en el que “Refiere a una señora la entrada de su alteza en Zaragoza” (Zaragoza, Manuel Román, 1706, p. 137).

²⁰³ Se llama *picón* a la burla “que se hace para picar e incitar a otro a que ejecute alguna cosa” (Cov.).

²⁰⁴ Parece ser que los gigantes se paseaban antes de la procesión del Corpus, aunque no faltan testimonios que asocian su aparición también con el acompañamiento de clarines y timbales, cuya música cerraba el desfile. *Vid.* Francis George Very, *The Spanish Corpus Christi procession: a literary and folkloric study*, Valencia, Tipografía Moderna, 1962, pp. 77-109. Dicha práctica se sigue manteniendo en algunas zonas de Navarra y de Valencia, aunque, en otro tipo de festividades, también en Aragón constituyen una tradición visible, que significa la representación de hombres de todas las razas. Al lado de los cabezudos, además, se han leído como la convivencia de los nobles con el pueblo llano. Lo ha estudiado Eliseo Serrano, “Los gigantes, cabezudos y caballitos”, en *Tradiciones festivas zaragozanas. Historia de los festejos populares en Zaragoza*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1981 ed. cit., pp. 77-86 y “Teatro y festejos en las celebraciones públicas aragonesas de la Edad Moderna”, en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1995, pp. 33-34; Luis Antonio González Marín e Ignacio M.^a Martínez Ramírez, *Historia de la comparsa de gigantes y cabezudos de Zaragoza. De sus orígenes a la actualidad*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.

²⁰⁵ Pudo suceder en Zaragoza lo mismo que en Oviedo, donde “a finales del siglo XVII las danzas de la procesión del Corpus se hacían cada vez más complejas y extravagantes, perdiéndose el genuino sentimiento religioso que las hizo nacer”, como señaló Jesús Menéndez Peláez al estudiar *El teatro en Asturias (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Gijón, Noega, 1981, p. 64. Entre la ingente bibliografía, véase Julio Caro Baroja, *El estío festivo*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 51-89.

55 que al enseñar las espadas
ya tienen dentro las copas.

Los oficios muy ufanos
pasan y no se detienen;²⁰⁶
mas presto, aunque van tan vanos,
se acabarán, que ya tienen
60 las candelas en las manos.

De san Lamberto, que a España
y a Aragón le dio grandeza,²⁰⁷
descubro en una peaña²⁰⁸ /36/
una imagen muy extraña:
65 ella es muy linda cabeza.²⁰⁹

Muchas pasan, ¡cómo agrada
esta rica ostentación,

²⁰⁶ Aunque se denominen *oficios* las oraciones de la Iglesia, recuérdese que los diferentes gremios conformaban corporaciones o “cofradías”, grupos que desfilaban en la procesión, delante o detrás de la custodia en función del tipo de oficio que desempeñaran, siguiendo un orden social preestablecido. Eliseo Serrano, *Tradiciones festivas zaragozanas*, ed. cit.; José Antonio Mateos Royo, “Teatro religioso y configuración escénica: Los entremeses del *Corpus* de Zaragoza”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 52-53 (1997), pp. 103-115; Fernando Solano y José Antonio Armillas, *Historia de Zaragoza. II, Edad Moderna*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1976, pp. 268-271.

²⁰⁷ Mártir decapitado, asociado con la ciudad de Zaragoza, donde se le dedicó una parroquia, representado en la fachada de Santa Engracia, con la cabeza en las manos, tal y como se dice que dio varios pasos después de su muerte. También Alberto Díez y Foncalda dedicó unos versos al santo en la “Descripción del martirio de los santos mártires de Zaragoza”, “teatro de Mártires glorioso”, como puede leerse en sus *Poesías varias*, ed. cit., p. 245. El origen o el lugar donde murió el santo se convertía en centro para su devoción, e inspiración para los poetas con él vinculado; véase la *Edición y estudio del Entretenimiento de las musas de don Francisco de la Torre y Servil* elaborada por Manuel Alvar, Valencia, Universidad, 1987, pp. 122-123.

²⁰⁸ Esta variante sufijal del término *peana*, más general en catalán, es rara en castellano, aunque está muy documentada en el siglo XVII (Corominas).

²⁰⁹ Las *cabezas* eran reliquias desplazadas en la festividad del *Corpus*, desde el entonces Monasterio de Santa Engracia hasta la Catedral metropolitana. La de san Lamberto comenzó a ser exhibida a partir de 1468, según Isabel Falcón en su citado artículo “La procesión del *Corpus* en Zaragoza en el siglo XV”, p. 637. Nótese la acumulación de adverbios intensificadores, muestra del dominio del adjetivo superlativo en las relaciones barrocas (Antonio Bonet, *Fiesta, poder y arquitectura*, ed. cit., pp. 9 ss).

70 dignamente venerada!
A fe que esta procesión
no será descabezada.²¹⁰

75 En los Canónigos veo
nobleza y autoridad;
aquí se llena el deseo:
tan honesta gravedad
bien es cosa de la Seo.²¹¹

80 Pero ya oírle desea
la süave maravilla
que en cantar a Dios se emplea,²¹²
mas pobre de la capilla
si se hallara sin Correa.²¹³

²¹⁰ A reliquias como la de san Lamberto fueron añadiéndose muchas otras, dentro de relicarios que se exhibían, como las de los santos Lupercio, Engracia, Bárbara y Braulio, transportados por las calles de la ciudad; véase Eliseo Serrano, “Los gigantes, cabezudos y caballitos”, *Tradiciones festivas zaragozanas*, ed. cit., p. 192 y Lucía Pérez, “Juglares y ministriles durante la procesión del Corpus en Daroca en los siglos XV y XVI”, *Nasarre*, VI-1 (1990), p. 92. Bartolomé Leonardo de Argensola se refirió al “santuario de los Innumerables Mártires intitulado de Santa Engracia”, *Relación del torneo de a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la serenísima reina de Hungría y de Bohemia... año 1630*, Sandra M.^a Peñasco González (ed.), A Coruña, Ediciones del SIELAE, 2012, p. 84.

²¹¹ Nótese la presencia de un calambur: *de la Seo y del aseo*. La catedral o Seo de San Salvador es uno de los símbolos más destacados del patrimonio aragonés, zaragozano en particular, que, si bien data del foro romano que se asentó en la ciudad, son muchas las capillas que se construyen entre los siglos XVI y XVIII. *Vid.* María del Carmen Lacarra Ducay, “Iglesia Catedral de San Salvador”, en *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, CAZAR, 1987, pp. 309-353.

²¹² El poema recuerda las salmodias, textos declamados y canciones que acompañaban a la fiesta, que dan lugar a poemas satíricos como este de José Navarro, que molestaban a la Iglesia. Véase Eliseo Serrano, “Fiestas y ceremonias en la Edad Moderna: fuentes y documentos para su estudio”, en *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas. Actas de las VIII Jornadas*, Agustín Ubieto Arteta (coord.), Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1993, pp. 111-123 y “El villancico barroco y otras composiciones paralitúrgicas”, en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1995, pp. 119-129.

²¹³ Además de la alusión a la capilla de música de la Seo (por su carácter sagrado el autor la emplea con mayúscula), cuyo maestro era en aquel momento el afamado Fray Manuel Correa (*vid.* poema XV, vv. 55-56); *capilla* es también la reunión de un grupo de profesionales de alguna clase

Ya todos cantando van
al dios que adoro rendido
con que decirnos querrán,
aunque este año no ha llovido,
85 no ha de faltaros el pan.

Sale a ofrecerle un imperio
Dios al hombre que, engañado, /37/
lo afrentó con vituperio;²¹⁴
aunque el andar disfrazado
90 creo que tiene misterio.²¹⁵

Síguelo con reverencia
nuestro pastor; y creed,
Julia, que es tal su prudencia,
que aunque le den excelencia
95 nunca dexa la Merced.²¹⁶

que se reúnen a dirimir asuntos y, además, el primer pliego de un libro impreso, que se entrega al autor para las correcciones. El conceptismo se multiplica puesto que “correa” sirve en la época para denominar cualquier tipo de sujeción (la del papel, por ejemplo), pero también en abstracto alude a la norma, como podría ser la eclesiástica (*Aut.*).

²¹⁴ Dios está representado en la sagrada forma, símbolo del Santísimo Sacramento, que se pasea en la custodia según ordenara el Papado ya en la Edad Media, cuando Aragón acató la norma; véanse los artículos citados de Isabel Falcón, de sus artículos, ya citados: “La festividad del Corpus Christi en los pueblos de Aragón en la Edad Media” y “La procesión del Corpus en Zaragoza en el siglo XV”.

²¹⁵ Se llaman *misterios* a los pasos de la procesión, además de las representaciones, especialmente en Aragón, de pequeñas piezas dramáticas como los entremeses; hay también una alusión evidente al *Misterio* por excelencia de la Eucaristía (*Aut.*). A propósito del asunto de las ocultaciones, motivo frecuente del teatro barroco, escribió Calderón la comedia de enredo *El escondido y la tapada*. Véase, además, Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón, op. cit.*, p. 157.

²¹⁶ Hay una relación entre el tratamiento de *excelencia* que puede recibir el arzobispo de turno, Juan Cebrián (que desempeñó tal cargo de 1644 a 1662), miembro del Consejo de Estado, y virrey de Aragón, y la *merced* que, pese a su reconocimiento, sigue otorgando a los feligreses. Al guía religioso de la ciudad se le equipara con la imagen crística del “pastor”. La Merced designa, a su vez, una calle, un colegio y una parroquia de Zaragoza (también en L, v. 10). *Vid.* Félix Latassa y Ortín, *Bibliotecas antigua y nueva, op. cit.*, p. 59; José Simón Díaz, *Bibliografía de la Literatura*

Lemos,²¹⁷ cuyo pecho encierra
la virtud con lo bizarro,
va descubierto y no yerra,
porque aqueste Rey no es barro²¹⁸
100 como algunos de la tierra.

Aunque por no blasonar
de grande, gloria de España,
todo se le va en rezar
y la ciudad le acompaña,
105 cosa puesta en su lugar.²¹⁹

Los yerros que hice en la fiesta
confesaré, Julia, en tanto,
mientras pasa lo que resta;
que siempre suele ser esta
110 la fiesta del Jueves Santo.

Mas ya rematan severos /38/
unos de quien soy contrario:
hombrecillos lisonjeros,

Hispánica, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1992, vols. V y VI (apéndices), 4454.

²¹⁷ Se refiere al conde de Lemos, a cuya academia pertenecía el poeta, razón por la que le brinda otros versos laudatorios dentro de la "Oración que hizo siendo presidente en la academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos (LII), así como unas octavas "en la ocasión de nombrarle su majestad virrey de cerdeña, siéndolo de aragón" (LIII). Sus elogios se suman a los de otros poetas con los que compartió cenáculo, entre otros, con Juan de Moncayo, el marqués de Cañizares, Silvestre Cabrera, Alberto Díez y Foncalda, Jorge Laborda, o Andrés Uztarroz. Véase el capítulo correspondiente de nuestro estudio: "José Navarro, académico: dos vejámenes y una oración".

²¹⁸ *Ser barro*: de poca estima (Cejador).

²¹⁹ La *ciudad* es el lugar de Zaragoza, pero es, además, una de las denominaciones que podía recibir la representación del Ayuntamiento. Son precisamente los hombres de gobierno los que cerraban la comitiva, acompañados del noble más sobresaliente y, en casos contados, del rey, que preceden en la escala social al Santísimo, en último lugar; *vid.* Santiago Valiente Timón, "La fiesta del Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna", *Ab Initio*, 3 (2011), p. 48.

115 muy faltos²²⁰ con su rosario,
como reales peruleros.²²¹

La fiesta está fenecida,²²²
pero si dar no te agrada
a mis versos acogida,
aunque es tan larga contada,²²³
120 ni será vista, ni oída.²²⁴

²²⁰ El adjetivo *falto*, necesitado o que carece de algo, significa también “demente” (*Aut.*), lo cual puede aludir a los locos del Hospital de Nuestra Señora de Gracia y otras instituciones semejantes, que, con los niños desamparados, solían ser insertados con frecuencia en la procesión del Corpus. Vid. Aurora Egido, *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1987, p. 9, y su artículo “Visajes de la pobreza en el Siglo de Oro”, en *De la mano de Artemia: literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2004, p. 168.

²²¹ *perulero*: sujeto adinerado, que, etimológicamente, “ha venido rico de las Indias del Perú” (Cov.), o a una moneda devaluada en dicho contexto, que debió difundirse a mediados del siglo XVII. En 1652 se hizo público un mandato real que exigía el depósito de esas piezas a la Lonja de Zaragoza (Jesús Maiso González, “La coyuntura económica de Aragón a mitad del siglo XVII y el motín contra los valones”, *Cuadernos de investigación: Geografía e historia*, 1, 1 (1975), pp. 94-95). En la comedia *Caer para levantar*, de Agustín Moreto, puede leerse: “Traigan moneda y muy fina, / sin liga y embeleco, / y muera aquel que trujere / un real de a dos perulero”, en *Comedias escogidas*, Luis Fernández Guerra (ed.), Madrid, Rivadeneyra, 1856, p. 588. Se llama también *perulero* una clase de vasija de barro o de metal (Corominas), “de boca estrecha y amplio fondo, angosta de suelo, ancha de barriga y estrecha de boca” (*Aut.*). Aún en nuestro imaginario permanece la canción de juego que versa: “Antón Perulero, / cada cual que atienda a su juego”.

²²² Aunque sigue empleándose en el ámbito rural, el verbo “fenecer” se considera un arcaísmo ya en el *Quijote*. Proviene del verbo latino *finir*, y se aplica a la muerte o a todo tipo de final de las cosas (Corominas).

²²³ La extensión de este poema es considerablemente mayor que el dedicado a las fiestas de Carnestolendas. Su función narrativa y descriptiva es común con otros poemas del entorno de José Navarro; véanse, por ejemplo, los romances “Refiere a una señora la entrada de su alteza en Zaragoza” o “Refiere el modo con que se hizo una procesión”, de José Tafalla y Negrete, ed. cit., pp. 138-139 y 153-155.

²²⁴ Con la fórmula *jamás visto ni oído* se “pondera que alguna cosa es sumamente extraña o nueva” (*Aut.*). Es célebre el prólogo del *Lazarillo de Tormes*, que comienza: “Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido”, Ángel Basanta (ed.), Madrid, Anaya, 1999, p. 27.

[XVI]

ENCARECE LA FLAQUEZA EN QUE LO PUSO LA ENFERMEDAD

ROMANCE /38/

En vano, Julia, recelas
en mí dobleces fingidas
pues ya, gracias a mis males,
no hay persona más sencilla.

5 Un espárrago que mondan,²²⁵
una lanceta²²⁶ que afilan,
se me han de poner muy anchos
si busco su compañía.

10 Mercurio en forma de ingente²²⁷ /39/
todos mis huesos habita,
que un solo dios esconderse
pudiera en cosas tan chicas.

15 Imagen viva parezco,
del modo que nos la pintan,
de la que con pies iguales
chozas y palacios pisa.²²⁸

20 Si las partes de mi cuerpo
prosiguen, Julia, en ungir las,
muy bien pueden encenderlas
por secas y por torcidas.²²⁹

²²⁵ Metáfora de la delgadez; Francisco de Quevedo empleó, por ejemplo, como imagen masculina, la de “un espárrago barbado”, en *Poesía completa*, ed. cit., vol. II, 656, p. 164, v. 53. Se decía, además, del que andaba sin compañía o no tenía familia, que iba *solo como espárrago* (*Aut.*). El verbo *mondar* se utiliza para el acto de quitar lo sobrante, pelar un alimento y, metafóricamente, en un registro familiar, “cortar el pelo” o “quitarle a uno lo que tiene, especialmente el dinero” (*Aut.*).

²²⁶ *lanceta*: “punta con que el barbero abre la vena para sangrar” (Cov.).

²²⁷ El original dice *ingente*, pero no viene indicado como errata. Mercurio encarna los valores de la enfermedad repetidamente en las *Poesías varias* (*vid.* XIII, v. 25; LXXXVII, vv. 85 y 89).

²²⁸ Desde las más antiguas danzas de la muerte, esta se representa como una mujer que trata a todos por igual. Metáfora de la delgadez, asociada con la enfermedad y el fallecimiento.

En tal estado me han puesto
 mis males y mis fatigas,
 que mis mayores amigos
 de que los toque se pican.²³⁰

25 Mis piernas más, por agora,
 apodarlas no querría,²³¹
 que tocar esta materia
 es darme en las espinillas.²³²

30 Cuando a la cama me vuelve
 quien me asiste compasiva,
 ella dice que me acuesta,
 yo sospecho que me hinca.

 Aunque es verdad que la boca
 llena de llagas me avisa,
 35 que, escupiendo mis pecados,²³³
 me ha de curar mi saliva.²³⁴

²²⁹ Las extremidades inferiores, por su delgadez, se comparan con las cerillas, que pueden *encenderse*, un verbo empleado para indicar la fiebre o calentura que podía asociarse con una enfermedad (*Aut.*), como es el caso.

²³⁰ “Se pican” porque el poeta los pincha con sus miembros, con sus manos huesudas, pero también, metafóricamente, con las palabras, con las que les hiere también a pesar de su supuesta amistad. Además, *picarse* es “enojarse”, pero también “jactarse de” (Fontecha). Nótese el parecido con lo versos de Quevedo: “Pues pica con las rodillas / más que con el acicate” (*Obras completas*, ed. cit., vol. I, 656, p. 163, vv. 21-22). La ambivalencia de *picar* subyace en que alude a la excitación (*picado*), pero también al enamoramiento (*picarse*), según ha estudiado Francisco Rico, “Polvos y pajas”, en *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Soberano*, Madrid, Gredos, 2001, p. 321. *Tocar a alguien* es “serle deudo, amigo”, pero, también, adolecer de algo (Cejador).

²³¹ Se emplea *apodar* en sentido negativo, frecuente en la literatura de la época; *vid.* Monique Joly, *La bourle et son interpretation. Recherche sur le pasaje de la facétie au roman (Espagne, XVIe – XVIIe siècles)*, Lille, Reproduction des thèses / Toulouse, France-Iberie Recherche, 1982, pp. 103-104.

²³² Más adelante, el poeta reutiliza la misma expresión en un poema dedicado a santa Catalina de Siena: “Púsosele en la cabeza / el coronarse de espinas, / que con ellas el demonio / se daba en las espinillas” (XXXVII, vv. 33-36); y también aparece en el segundo de sus vejámenes (LI), hacia el final. Véanse también los versos de Francisco de Quevedo: “eran todas espinillas / ayer las piernas de Antón” (*Poesía completa*, vol. II, 653, pp. 156-157, vv. 15-16).

²³³ *escupir*: “metafóricamente, vale desechar alguna cosa, despreciarla y echarla de sí, no haciendo aprecio de ella, por ser vil y sucia”, pero, también, “salir afuera, brotar al rostro, a la boca, a los labios y a otras partes del cuerpo el fuego, por causa de alguna indisposición interior: como calentura o encendimiento, que de ordinario para en unas postillas” (*Aut.*).

Y en tanto, al pobre esqueleto,
si alguna vez lo divisan
entre las mantas mis ojos,
cantaré esta seguidilla:

Era yo, por lo negro,
pez algún día,
pero ya, por lo flaco,
soy sólo espina.²³⁵

²³⁴ Las propiedades curativas de la saliva se remontan a la tradición cristiana. Se cuenta en el Evangelio que Jesús vio un hombre ciego de nacimiento, al que sanó con un hongo hecho de barro y de su propia saliva (Juan 9, 6).

²³⁵ *espina*: “flaco y extenuado” (Fontecha). Se trata de un clarísimo recuerdo de uno de los poemas satíricos de Francisco de Quevedo, dedicado a una mujer flaca: “quien pece os llamó no desatina, / viendo que, tras ser negra, sois espina” (*Obras completas*, ed. cit., vol. II, p. 75). Nótese la dilogía del término *pez*, animal con su esqueleto espinoso y sustancia obtenida de la quema de árboles que, entre sus muchos usos, también medicinales, servía para la impermeabilización de los recipientes o de las cubiertas de los barcos (*Aut.*).

[XVII]

CUENTA A JULIA SU ENFERMEDAD

REDONDILLAS /40/

De no ver los esplendores,
Julia,²³⁶ de tu lucimiento,
estoy con un sentimiento
y muchísimos dolores.

5

Y si la fama inconstante
(aunque es parlera²³⁷ la Fama)
calla que estoy en la cama, /41/
dígate el consonante.

10

Dícenme que quien porfía
en atormentarme es,
Julia mía, un mal francés,²³⁸
venido de Picardía.²³⁹

²³⁶ *Navidades* 1 (pp. 240-242) y *Navidades* 2 (pp. 266-267): Mariana de Carvajal cambia “Julia” por “Leonor” en todo el poema.

²³⁷ El adjetivo, que significa “que habla mucho”, podía leerse en la *Soledad primera* de Góngora: “beldad parlera, gracia muda ostenta”, según la edición de sus *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 385, v. 726. Solía llamarse “dios parlero” a Mercurio, como hace Cervantes en el primer capítulo de su *Viaje del Parnaso*, Miguel Herrero (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, v. 199.

²³⁸ El “mal francés” era una de las denominaciones preferidas en España para la sífilis, y parece que la predominante en Barcelona a lo largo del siglo XVI; *vid.* Joan de Angulo, *De las bubas...*, María Inés Chamorro Fernández (ed.), Madrid, Visor, 1997, p. 34, vv. 151-152 (para los nombres, véanse en sus estudio preliminar las pp. 7-8). Su descubrimiento como tal tiene lugar con la invasión de Italia por parte de Carlos VIII de Francia. Su expansión está asociada con la llegada de algunas indias a burdeles napolitanos, desde donde se decía que se propagó la enfermedad por toda Europa. Para una aproximación a los comienzos de la disputa sobre la sífilis, véase Gregory B. Kaplan, “The (Columbian) Mith of Syphilis”, *Hispanófila*, 134 (2002), pp. 21-35, y sobre el tratamiento satírico, Cristóbal Mosquera de Figueroa, *Paradojas: Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, Valentín Núñez Rivera (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, pp. 152 ss. No se olvide que, según Rodrigo Cacho Casal, “en casi todos los poetas burlescos del Siglo de Oro aparecen versos dedicados al mal francés o a enfermos de sífilis”, como señala en *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad, 2003, p. 112.

Paciencia tendré y constancia²⁴⁰
en sufrir este castigo
15 con valor, aunque yo digo
que esos son pueblos en Francia.²⁴¹

Porque aunque la pena dura
me aflige con tal rigor,
no tengo, Julia, dolor
20 que no venga en coyuntura.²⁴²

No sé si crea al doctor,²⁴³
mas si aquesta pena fiera
la causa la primavera,
viene con muy mala flor.²⁴⁴

25 Aunque de otras ocasiones
recelan mis escarmientos,²⁴⁵

²³⁹ La región francesa de “Picardía” sirve para establecer un juego que alude, además de al origen, a la transmisión de la dolencia, la “picardía” o lo impúdico, con evidentes connotaciones sexuales. Esta enfermedad, como apuntara Susan Sontag, siempre ha implicado un juicio moral relacionado con la sexualidad, el erotismo y la prostitución; cf. *La enfermedad y sus metáforas*, Mario Muchnik (trad.), Barcelona, Muchnik Editores, 1980, p. 61. Recuérdense los usos del verbo *picar* en las *Poesías varias* (XIV, v. 36; XVI, v. 24).

²⁴⁰ Al parecer, la “inconstancia” es uno de los principales defectos que los españoles atribuían a los franceses, según Miguel Herrero García, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 408-409.

²⁴¹ Las virtudes de la paciencia y la constancia, al hilo del “mal francés”, le sirven para evocar *Patience* y *Constance*. Recuérdese además la existencia del tratado *La constancia y la paciencia del Santo Job en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones*, de Francisco de Quevedo, así como la frecuente alusión al país vecino en expresiones casi “proverbiales” en el Siglo de Oro, como, por ejemplo: “ojos que nos vieron ir / nunca nos verán en Francia”. En palabras de Paloma Díaz-Más, su empleo es generalmente irónico y se refiere “a algo irremisiblemente perdido” (*Romancero*, Barcelona, Crítica, p. 167, v. 18). También son conocidas las variantes de los “amores en Francia”, que, desde el *Romancero*, sirvieron como modelo, por ejemplo, a Lope de Vega (ibídem, p. 273, v. 11).

²⁴² *coyuntura*: “ocasión oportuna” y “articulación” (*Aut.*).

²⁴³ Se respeta la reducción de grupos consonánticos, como este de “doctor”.

²⁴⁴ *Navidades* 1 (p. 241) y *Navidades* 2 (p. 267): “causó [...] / vino [...]”.

²⁴⁵ La idea de que una mala experiencia primera motive la zahiriente pluma del autor es común en la poesía satírica contra los médicos, enmarcada en una larga tradición que ha estudiado Lía

viéndole hacer sacramentos,
que ha de darme las unciones.²⁴⁶

30 Advertido determina,
porque mi flaqueza apoden,
que a la zarza²⁴⁷ me acomoden /42/
como estoy, hecho una espina.

35 Del más triste labrador
seguiré el afán severo,
pues desde hoy, si no me muero,
viviré de mi sudor.²⁴⁸

Yo, aunque puedan castigarme,
ser quisiera²⁴⁹ en este afán
portugués o catalán²⁵⁰

Schwartz, por ejemplo, en su edición de *La hora de todos y la fortuna con seso*, de Francisco de Quevedo (Madrid, Castalia, 2009, pp. 97-102 y 211-213) .

²⁴⁶ La expresión *hacer sacramentos*, lo mismo que *hacer misterios*, significa “no querer manifestar ni descubrir alguna cosa a otro, ponderando su gravedad y el peligro que corre el que se publique” (*Aut.*), “hablar con misterio” (*DRAE*). El poeta lo emplea en uno de sus poemas religiosos: “nacía para tormentos, / mas después, con la Pasión, / nos ha de hacer sacramentos” (XXVIII, vv. 53-55). Además de remitir al sacramento de la extremaunción, *unción* se denominaba un “ungüento mercurial para la curación de la sífilis” (*Aut.*).

²⁴⁷ La zarza se utilizaba en cierto tipo de remedios contra la sífilis.

²⁴⁸ El sudor era uno de los síntomas de la enfermedad, devenido de las fiebres, cuya expresión se sirve además de la fraseología, ya que remite al esfuerzo y la fatiga en el trabajo (*DRAE*). Es uno de los padecimientos más frecuentemente asociados con la sífilis, que puede leerse, por ejemplo, en *El burlador de Sevilla*: “Este verano / escapó del mal francés / por un río de sudores” (seguimos la edición de la obra, atribuida a Tirso de Molina, de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1997, p. 195, vv. 1216-1218).

²⁴⁹ Recuérdese que otro verso de la colección comenzaba de manera idéntica: “Ser quisiera, Julia, el ave, / para explicarte mi mal, / que navega en el cristal [...]” (III, vv. 11-13).

²⁵⁰ Miguel Herrero García ha sintetizado las tres cualidades por las que se “fisonomizaba” a los catalanes: amor a la libertad, firmeza en la amistad y violencia para la venganza (*Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966, pp. 285 ss). En la última insiste, precisamente, Baltasar Gracián en *El Criticón*, II p., crisis tercera, p. 1065. De los portugueses se decía que eran arrogantes e ingeniosos (Miguel Herrero García, *ibidem*, pp. 134 ss.). Los mismos defectos se desarrollan en la *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, como ha estudiado Ignacio Arellano (*p. cit.*, p. 102).

Mas, pues me tienen a raya,
perdona, Julia, y advierte
que, pues no me voy a verte,
importa que no me vaya.²⁵²

²⁵¹ En 1640 se produjo el levantamiento de lusos y catalanes contra Felipe IV; Cataluña se enfrentó a Madrid y Barcelona se mantuvo rebelde hasta 1652, mientras que Portugal se separaba de la Monarquía española desde que fuera anexionado por Felipe II en 1580 (véase nuestro estudio de las *Poesías varias*, especialmente los capítulos dedicados a la poesía burlesca y a los poemas de ocasión). Américo Castro remontaba estas sublevaciones a “la separación tan intensamente reafirmada por Isabel la Católica en su testamento”, que indicaba “el rumbo disgregatorio en los reinos cristianos de la Península, iniciado con la Reconquista y mantenido por los Reyes Católicos” (“Gracián y los separatismo españoles”, en *Teresa la Santa y otros ensayos*, Madrid, Alfaguara, 1972, p. 265). Mariana de Carvajal omite tales referencias en su obra, *Navidades 1* (p. 242) y *Navidades 2* (p. 267): “un asentista galán / para poder levantarme”.

²⁵² Los finales de las estrofas y los poemas son el lugar preferido para los juegos de palabras, en este caso, nuevamente, por medio del políptoton, que recuerda a una epanadiplosis de Marcial en alguna de sus críticas a los médicos: “y anadando a buscar la cura / tanta mano helada y fría... / calentura no tenía, / y ya estoy con calentura” (*Marcial en verso castellano*, ed. cit., p. 339).

[XVIII]

A LA INGRATITUD DE JULIA

ENDECHAS /42/

Tirano imperio dulce
del amor, que conformes
te respetan los mares,
te obedecen los bosques,

5 pues en hermosos prados
y en campañas salobres /43/
adoran tu deidad
los peces y las flores.

10 Ya las plumas altivas
vuelan de tus arpones,²⁵³
donde el sol nace envidia
y escarmiento se pone.

15 Y, con ardientes luces
y lucientes ardores,
tu fuego abrasa helados
a los siete triones.²⁵⁴

Y ya por más activas
tus llamas reconocen

²⁵³ *Vid.* VI, v. 19; XIII, v. 40; XVIII, v. 11; XVIII, v. 21; XLIX, estribillo; LII, v. 169; LXXII, v. 14; LXXVI, v. 17; LXXX, v. 23.

²⁵⁴ Estrellas que conforman la Osa Mayor que, mitológicamente, se decían bueyes que tiraban del carro; *vid.* Natale Conti, *Mitología*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, p. 128 y *Metamorfosis*, II, 527-530, p. 259.

20 del sol y de sus luces
rayos abrasadores.

Del rubio arpón herido,²⁵⁵
con doradas traiciones
sacrifica a tus aras
toda la luz del orbe.

25 Y cuando a tus altares,
la víctima más noble,
a los tuyos, tiranos,
sus incendios depone.

30 Si en tu fuego le abrasas
le yela en sus rigores /44/
aquel laurel que pisa
*la cumbre de aquel monte.*²⁵⁶

35 ¿Quién escapó tus iras?
Pues al ardiente golpe
de tus doradas flechas
ninguno resistiose.

En el imperio vago
de los aires, se oyen

²⁵⁵ “Rubio arpón” por “dorado”; *vid.* VI, v. 19; XIII, v. 40; XVIII, v. 11; XVIII, v. 10; XLIX, estribillo; LII, v. 169; LXXII, v. 14; LXXVI, v. 17; LXXX, v. 23.

²⁵⁶ Versos recogidos en el *Cancionero de Onteniente*, copiado en 1645 [BN: ms. 21741, f. 78r]. *Vid.* Vicente Suárez de Deza, *Teatro breve II*, Esther Borrego Gutiérrez (ed.), Kassel, Reichenberger, 2000, p. 511, n. 52; Kenneth Brown, “The Spanish and Portuguese Golden Age Parnassus in Hamburg. Jeosuah Habilho’s Colección nueva (1764)”, en Michael Studemund-Halévy (ed.), *Die Sefarden in Hambrug II*, Hamburgo, Buske, 1997, p. 812 (pp. 781-878).

40 de amante tortolilla
arrullos gemidores.²⁵⁷

Con el clavel compiten²⁵⁸
hipócritas candores,
de la azucena imán,
de quien la rosa es norte.²⁵⁹

45 Pero el favorecido
se viste sus colores,
y de un arroyo al limpio
espejo las compone.

50 Y en tálamo²⁶⁰ florido
que esmeraldas adornen,
amante solicita
que sus dichas se logren.

La tortolilla gime,²⁶¹
y, porque el clavel lllore, /45/

²⁵⁷ Imagen de la tortolilla que se lamenta, personificación propia del bestiario medieval que pervive en la literatura áurea: “símbolo de la mujer viuda, que muerto su marido no se vuelve a casar, y guarda castidad” (Cov.). Vid. XVIII, v. 53 y LXXIV, v. 21. Es ineludible el trabajo de María Rosa Lida de Malkiel, “El ruiseños de las *Geórgicas*”, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 39-52.

²⁵⁸ Acerca de la competencia de la dama con la belleza de las flores, y sobre el clavel, véase III, v. 34; V, v. 34; VI, v. 26; XIb, v. 13; XVIII, v. 54; XX, vv. 13 y 47; XXIX, v. 12; LXXV, v. 44; LXXXII, v. 64. Al contrario que las flores y los colores de la dama entre sí, no puede el sol competir con su belleza, siguiendo otro conocido tópico (vid. XIX, vv. 13-16 y 21-24).

²⁵⁹ El imán aparece en la poesía petrarquista como símbolo de la amada (en este caso asociado a su belleza, también en LII, v. 57), acompañada de otros elementos como el Norte, lugar de la estrella más brillante y polo de atracción de la calamita, según puede advertirse también en la escritura amorosa de Quevedo (véase el soneto “Esta, que duramente enamorada / piedra desde la tierra galantea”, y los comentarios al respecto de Lia Schwartz e Ignacio Arellano, en su ya citada edición de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, p. 223).

²⁶⁰ Sobre este cultismo, vid. V, v. 45 y XXXIV, v. 9.

²⁶¹ En cuanto a la *tórtola*, vid. XVIII, v. 39 y LXXIV, v. 21.

55 quiere el alba que el blanco
aljófar²⁶² atesore,

siendo, porque tus llamas
obedezcan y adoren,
el más soberbio, humilde,
60 el más rebelde, dócil.

Aquel en prados bellos
está en vagas regiones,
bandera de los aires,
garzota de las flores.

65 Silguero enamorado,
aguarda que corone
la blanca Aurora bella
con luz dudosa el monte.

70 Su cuidado compiten
los dulces ruiseñores,²⁶³
que acechan por las ramas
sus bellos arreboles.²⁶⁴

²⁶² El sustantivo *aljófar*, que menudea en la escritura poética de Góngora (*Alem.*), que denomina una perla de pequeño tamaño (Cov.) y, por semejanza, “gotas de agua, o rocío” (*Aut.*). Este cultismo figura repetidamente en las *Poesías varias* (XXIX, v. 9; LII, v. 202; LVIII, v. 5; LXI, v. 16; LXII, vv. 22 y 45; LXX, v. 18; LXXVI, v. 25; LXXX, v. 64).

²⁶³ Pájaro específico de la poesía castellana, como señalara José Manuel Blecua, “seguirán persistiendo el mito y el modelo, como en los ruiseñores gongorinos” (*Los pájaros en la poesía española*, Madrid, Editorial Hispánica, 1943, pp. 14 y 16). El ruiseñor se asocia tradicionalmente con el atardecer, mientras que, como la alondra, el jilguero parece identificarse con las aves de la mañana. La oposición de este tipo de aves se remonta al epigrama helenístico, y Ovidio le da forma en sus *Amores*; vid. *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Vicente Cristóbal López (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1989, libro I, cap. 13, p. 243. La noche es el momento propicio para los encuentros amorosos, mientras que la llegada del amanecer se identifica siempre con la separación de los amantes.

A su salva previenen
dulcísimas canciones,
75 que al monte las despiden,
que al prado las descogen.²⁶⁵

Pero cuando en sus rayos
se abrasa el horizonte, /46/
primero su armonía
80 los vagos aires rompe.

Y apenas de las ondas
los primeros albores
salen bañando en nácar
los celestiales orbes,
85 a sus luces apenas
las sombras le descogen,
de cuyo imperio vago
es monarca la noche,

cuando el silguero amante²⁶⁶
90 con mil quiebros veloces
en la música dulce
explica sus amores,

²⁶⁴ Vid. III, v. 21; XXXIII, estribillo; LII, v. 69; LIII, v. 41; LXII, v. 34; LXX, v. 9; LXXV, v. 32; LXXVII, vv. 24 y 84.

²⁶⁵ “Extienden” (XVIII, v. 86; XIX, v. 41; LXXV, vv. 57 y 88; LXXVII, v. 55). Nótese el paralelismo de ambos versos, la asociación de *monte* y *prado*, que simboliza la totalidad (como el *monte* y la *huerta*, en XXI, vv. 51-52; XXV, v. 15), y la paronomasia de los verbos *despiden* y *descogen*.

²⁶⁶ El término *silguero* se usaba indistintamente para nombrar al *jilguero* (*Aut.*), que es, como se ha dicho, símbolo de la llegada de la mañana (*vid. supra*, v. 70)

siendo cuando despide
sus rubios esplendores,
95 *el primero que el alba*
por galán reconoce.

Todo al amor se rinde,
y sus jurisdicciones
suavemente inclinan
100 y dulce yugo imponen.

En el mar y en el viento
en el cielo y los bosques, /47/
los peces y las aves,
las luces y las flores.

105 Trofeos son de Amor,
de su aljaba, blasones,
ofrenda de sus aras,
pompa de sus ardores.²⁶⁷

110 Sola tú, Julia bella,
ingratamente escondes
en el cristal más puro
el más ingrato bronce.²⁶⁸

Las voces de mi llanto,
el llanto de mis voces

²⁶⁷ Enumera las armas de Cupido, personificación del Amor, cuyo nombre también es corriente (respetamos, por ello, la mayúscula).

²⁶⁸ El poeta asocia la tan frecuente metáfora del *cristal* como símbolo de la pureza de la piel de la dama (I, v. 42; II, v. 20; V, vv. 14 y 20; XX, v. 39; LXII, v. 19; LXXXII, v. 77-80) con la del bronce, ambos de ascendencia petrarquista (alude a la frialdad o *ingratitude* de Julia, intensificada por medio de un políptoton).

115 te ofende si lo miras,
te agravia si lo oyes.

 De mis suspiros tristes²⁶⁹
 sólo quejas recogen
 los montes, y con quejas
120 los ecos me responden.

 Y de mis ojos siempre
 copiosamente corren
 la margen de mi rostro
 tristes inundaciones.²⁷⁰

125 Cuando la noche al día
 confunde en sombras torpes, /48/
 cuando desata el día
 las dudas de la noche.

²⁶⁹ Sobre los suspiros de amor, véase XI, v. 71; XXIV, v. 33; LII, v. 7; LXXIII, v. 21.

²⁷⁰ Se trata de una de las hipérbolas para expresar la magnificencia del llanto del enamorado y, por extensión, de su sentimiento. Supone el desbordamiento de otras imágenes similares que veremos más adelante: “y con mis lágrimas tristes / doy caudal a los arroyos” (LXXIX, vv. 63-64).

[XIX]

A JULIA HABIENDO VELADO A UNA ENFERMA TODA LA NOCHE

ROMANCE /48/

¿Es posible que pasaste
velando la noche entera,
Julia, y que yo me durmiese
con estas mis niñas negras?²⁷¹

5 El no dormir en cien noches
te lo ofrezco en penitencia,
por más que el sueño prolijo
a hacerme del ojo venga.²⁷²

10 Si la nave de mi cuerpo
quiere amainar la pereza,
y recoger mis sentidos,
los he de hacer a la vela.

15 ¡Oh, qué ufano estará el sol
cuando tú duermas la siesta,
porque lucirá entre tanto
sin riesgos de competencia! /49/

20 Por eso anoche en el cielo
no pareció ni una estrella
(yo no las vi, por lo menos
para que no me desmientan).

Mas si tus soles lucían,
mal esos astros lucieran,
que si ellos velan, no pueden

²⁷¹ Se refiere, evidentemente, a las niñas de sus ojos, con la dilogía que tanto gustará repetir a l largo de las *Poesías varias* (XLIX, v. 4; LXIV, vv. 10 y 19; LXV, v. 7; LXVIII, v. 35; LXXI, v. 24; LXXXII, v. 54; LXXXVII, v. 196).

²⁷² *Hacer del ojo*: “prevenir con señales” (Cejador).

lucir si no se revelan.
 25 Para pasar esa noche
 te ha valido el ser discreta,
 que para todas las cosas
 estás siempre muy despierta.
 Agora puedes dormirte
 30 una semana siquiera;
 estará el prado sin flores,
 estará el amor sin flechas.²⁷³
 Y no temas que se vaya
 afrentado de vergüenza,
 35 que yendo desnudo es fácil
 hacerle dar una vuelta.
 Yo, porque no te recuerden²⁷⁴
 en todo el rato que duermas,
 ofrezco guardarte el sueño
 40 que para mí no hay tal siesta. /50/
 No descogerá²⁷⁵ su pico,
 ni desatará sus perlas,
 risueña lira en el prado,
 alada flor en la selva.
 45 A todos diré que callen
 y, porque mejor lo entiendan,
 me pienso estar con el dedo
 en la boca, por más señas.
 Pero excúsate otra noche
 50 de aquesas impertinencias,

²⁷³ Paralelismo que remite a los dos elementos propios del amor y del prado, respectivamente.

²⁷⁴ *recordar*: “metafóricamente, vale despertar al que está dormido” (*Aut.*). Célebre es el comienzo de las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre: “Recuerde el alma dormida, avive el seso e despierte”.

²⁷⁵ “Desplegará, extenderá”; véase XVIII, vv. 76 y 86; LXXV, vv. 57 y 88; LXXVII, v. 55.

que mudarás fácilmente
de estado si te desvelas.

[XX]
A UNA AUSENCIA*

ROMANCE /50/

Quien enamorado vive,
quien ansias de amor alienta,
apenas logra una dicha
cuando padece una pena.
5 Ayer, dueño hermoso mío,²⁷⁶
fui mariposa²⁷⁷ que atenta
en la llama de tus ojos /51/
me solicité pavesa.²⁷⁸
10 Hoy, sin gozar de sus luces,
muero ausente, Julia bella;
ayer fue lisonja el día,
hoy ya la noche es ofensa.
 Ayer el clavel gozó²⁷⁹

*La ausencia, que ha aparecido como elemento fundamental en otros poemas de la colección (III, X), se convirtió en un tópico del petrarquismo, que dio lugar, por mediación de Garcilaso de la Vega, a una larga tradición de canciones de corte italianizante en la poesía hispánica. Según autores como Jesús Ponce Cárdenas, Góngora renovó también este tipo de temas y composiciones, en la estela de Herrera, Cetina, Figueroa, Barahona de Soto o García de Salcedo Coronel (remitimos a las páginas dedicadas a “La canción de ausencia en el petrarquismo hispano”, en su ya citado libro *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, p. 32).

²⁷⁶ Sobre *dueño*, vid. I, 1; III, v. 7; VIII, v. 9; XII, vv. 9 y 83; LVI, v. 43; LXIX, v. 70; LXXXIII, vv. 19 y 43; LXXIX, vv. 33 y 67; LXXXIII, v. 14.

²⁷⁷ Procedente, al parecer, de Plinio, aflora la imagen tópica de la mariposa en cenizas desatada, cuya valencia amorosa se enriqueció en el Barroco con el contenido moralizante, como metáfora de la *vanitas*. Entre la ingente bibliografía sobre la cuestión, hemos seguido varios trabajos de Gregorio Cabello Porras, “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (1ª parte)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 12 (1990), pp. 255-277; “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (2ª parte)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 13 (1991), pp. 57-76; y, especialmente sobre la poesía de Soto de Rojas, “La mariposa y la llama: Alegoría de la constancia del amor más allá de la destrucción”, en *Dinámica de la pasión barroca*, Málaga, Universidad de Almería / Universidad de Málaga, 2004, pp. 61-77.

²⁷⁸ La edición de José Manuel Blecua para *La poesía aragonesa del Barroco*, presenta una variante: “me solicité pavesa” (ed. cit., p. 131).

15 el nácar de la flor reina,
 que en el capillo²⁸⁰ avariento
 hermosamente despliega.
 Hoy su púrpura marchita
 es escarmiento en la selva,
 y en vano el Céfito blando²⁸¹
 20 con dulce aliento²⁸² la orea.
 Ayer el olmo monarca,
 que todo el prado gobierna,
 en halagos y cariños
 se enlazaba con la yedra.²⁸³
 25 Hoy se dividen sus lazos
 y, en injusta competencia,
 lo que amor ató apacible
 desata cruel la ausencia.
 Ayer la Clicie amorosa,
 30 que el rubio esplendor acecha,
 al golfo²⁸⁴ hermoso de rayos /52/

²⁷⁹ Acerca del clavel, *vid.* III, v. 34; V, v. 34; VI, v. 26; XIb, v. 13; XVIII, vv. 41 y 54; XX, v. 47; XXIX, v. 12; LXXV, v. 44; LXXXII, v. 64.

²⁸⁰ Véase, en cuanto al término *capillo*, IX, v. 8; XXV, v. 39; LXII, v. 55; LXX, v. 27.

²⁸¹ Céfito, también llamado Favonio, era el viento de Occidente, que tenía la capacidad de hacer crecer las flores. Le concedió poder sobre todas ellas a la ninfa Cloris, en premio a su virginidad, que a partir de entonces fue llamada Flora (*Philosophía*, libro II, cap. 37, pp. 339-341; *Metamorfosis*, I, 64-65, p. 196). Nótese que José Navarro los conjuga en LXXIV, v. 52. El mismo adjetivo referido a dicho viento aparece en repetidas ocasiones, por ejemplo, en las *Eróticas o amatorias* de Esteban Manuel de Villegas, con parejo sentido pasional: “Suelta al céfito blando / ese vellón que luce en tu cabeza”, Narciso Alonso Cortés (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1969, oda V, vv. 1-2, p. 14.

²⁸² Recuérdese que otros dos poemas del autor recogen anteriormente el mismo sintagma, también combinado, “dulce aliento süave” (III, v. 15 y IV, v. 5). La primavera, época fértil por excelencia, era asociada en la literatura y la pintura de la época, además de con el soplo de Céfito, con Flora, la Aurora y Venus, según puede leerse, por ejemplo, en la poesía de Francisco de la Torre, tal y como señala Soledad Pérez-Abadín Barro en *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pp. 163-164.

²⁸³ Además de la imagen de la vid entrelazada al olmo, la huella virgiliana se dejó notar en la poesía áurea mediante la aparición de la *yedra lasciva*, así lexicalizada. La yedra, como la vid, estaba asociada a la lujuria, y su alternancia se hace extensible también a la del álamo por el olmo. Véase V, vv. 23-24; LXXII, v. 47; LXXIV, vv. 45-48.

bebió las luces primeras.
 Hoy la consume la noche
 y, de cariños sedienta,²⁸⁵
 35 arroyos de luces breves
 aun se ocultan las estrellas.
 Vuelva yo, Julia divina,
 a adorar en tu belleza
 los cristales que me abrasan²⁸⁶
 40 y las flores que me quemán.
 Renazca mi dicha agora
 como el ave a quien renuevan
 de los aromas ardientes
 las olorosas centellas.²⁸⁷
 45 En mí amanezca tu cielo
 antes que a las glorias mismas
 del olmo, clavel y Clicie,
 el alba, Julia, amanezca.

²⁸⁴ Como se ha señalado, *golfos*, al igual que en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo, son “sinécdoque por *mar*”, especialmente en plural y conuntamente, además, con las metáforas lumínicas: “En crespá tempestad de el oro undoso, / nada golfos de luz ardiente y pura / mi corazón sediento de hermosura”; seguimos las anotaciones de Lía Schwartz e Ignacio Arellano en su citada edición de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, p. 180, vv. 1-3. Véanse los poemas XII, v. 3; XXIX, v. 22; XXXVIII; XLI, v. 7; LII, vv. 19 y 229; LIII, v. 6; LVII, v. 3; LXVII, v. 30; LXXIV, v. 12; LXXVIII, v. 2; LXXIX, v. 34.

²⁸⁵ Se trasluce una de las más extendidas teorías acerca de los afectos y su repercusión en el cuerpo humano: el amor causa un exceso de temperatura que, como consecuencia, causa deshidratación y sed, según explicaba Galeno y recrearon, después, autores como Ficino. No sólo en el contexto amoroso, sino también en el religioso y en el de las pasiones, en general, es sinónimo de “alteración”, como ha señalado Timothy Hampton, “Strange alteration: Physiology and Psychology from Galen to Rabelais”, en *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*, Gail Kern Paster, Katherine Rowe y Mary Floyd-Wilson (eds.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, p. 279.

²⁸⁶ La metáfora petrarquista de la piel de la dama como cristal (I, v. 42; II, v. 20; V, vv. 14 y 20; XVIII, v. 111; LXII, v. 19; LXXXII, v. 77-80) pasa a designar sinecdóticamente su belleza toda.

²⁸⁷ Por medio de estos versos bimembres conforma un quiasmo, que se refiere al ave Fénix, con idéntica paráfrasis a la que empleará en otro de sus poemas: “Mejor que el ave hermosa, / cuyas plumas renuevan / en ardientes aromas / olorosas centellas” (XXXIV, vv. 13-16).

VEJAMEN QUE DIO EN LA ACADEMIA DEL EXCELENTÍSIMO SEÑOR
CONDE DE LEMOS /53/

Costumbre ha sido siempre de los ingenios, que veneramos prodigiosos, dormirse en semejantes trabajos, como este, a que me obligan preceptos de quien me confieso esclavo, y parece maña para poder satirizar a ojos cerrados. Yo, pues, he pretendido desvelado no dormirme ni aun en las pajas,²⁸⁸ que a ingenios tan peregrinos no quisiera ofenderlos ni aun por sueños. Pero si es fuerza que satirice obediente lo que venero humilde, hoy, Academia insigne, dará asunto mi rudeza a tu liberalidad, para que disimules entendida yerros de mi ignorancia y para que perdones generosa arrojos de mi atrevimiento. Digo, pues, que, avergonzado de no haber podido acabar /54/ con mi condición el dar un vejamen, que ni por frío acrecentara las descomodidades del tiempo, ni por picante abrasara demasiado, arrojé la pluma, tomé la espada, y salí a divertirme deste enfado a la Cruz del Coso, teatro de todo vagamundo, y a donde todo cascabel entra en la danza.²⁸⁹ Quise ir a meterme en rueda con otros amigos y detúvome el reparar en el descompasado portante de un estudiante que, por verlo tan rompido, y que andaba tan aprisa, me pareció que venía hecho pedazos. Juzgué, viéndolo con una cara de acelga, que iba a meterse en la sopa de san Francisco pero, volviendo a la otra mano, se entró de sopetón por el hospital como por su casa.²⁹⁰ Seguilo curioso y entreme también como por la mía. Hállele hablando con un loco, tan gordo, que

²⁸⁸ *ni aun en las pajas*: “de ninguna manera” o “rotundamente” (Cejador, *s. v. sueño*).

²⁸⁹ La Cruz del Coso, templete circular diseñado para recordar el martirio de los innumerables santos zaragozanos, se convirtió en uno de los monumentos más representativos del entorno de la Puerta Cineja (actual Coso y plaza de España), junto con el convento de San Francisco. La cruz se derruyó durante la guerra de la Independencia; véase la reproducción facsímil de la *Guía de Zaragoza, 1860*, Francisco Asín Remírez de Esparza (ed.), Zaragoza, Librería General, 1985, pp. 230-233; Vicente González Hernández, *Zaragoza en la vida teatral hispana, op. cit.*, pp. 13-25.

²⁹⁰ El Hospital de Nuestra Señora de Gracia estaba situado en el centro de Zaragoza, en el entorno en el que se ubica la acción del poeta. En él se ingresaba a los enfermos de peste, pero también a otros enfermos, como los afectados por dolencias mentales. No faltaron opositores al mantenimiento de tal institución en su lugar original, como Diego Andrés Francés de Urrutigoity o el conde de Lemos (ambos estrechamente relacionados con la gestación de este libro), que proponían su traslado a las afueras de la ciudad, como han explicado Fernando Solano y José Antonio Armillas, *op. cit.*, pp. 249-250.

sin ser la honra y el provecho, era mucho que cupiese en un saco; pero debía ser la codicia, porque lo tenía ya roto.²⁹¹ Parecía ser que el estudiantillo se informaba de su vida, porque el loco, muy en su juicio, le respondía que era hombre de muchas prendas²⁹² y que se había visto poeta en su tierra, aunque por sucesos /55/ de la fortuna había venido a menos. Alégreme de oír sus quejas, y en ellas conocí que aún era yo hombre que tenía que perder. “Si ha muchos días que estás en esta tierra”, replicó el estudiante, “pídotte nos vamos donde puedas darme noticias de algunas personas de que necesito hacer información”. “Eso haré yo de buena gana”, respondió el loco, “y para hacerlo con más comodidad, subámonos a un balcón desta casa, pues así ella, como todo el mundo lo tenemos por nuestro”. Ejecutaron puntuales este consejo, con que avivaron más mi curiosidad a que los siguiera recatado. Asomose el loco y dije luego: “Esto va perdido, que un loco y asomado, será locura y borrachera cuanto diga”. Abriéronse luego las dos puertas de la comedia y empezaron a salir por las dos partes, al primer tapón, zurrapas. “No es esto lo que yo busco”, dijo el estudiante, “pero, dime: ¿qué señores son aquellos que se apean de aquella carroza a quien tiran seis caballos castaños, que me admira su grandeza?”. “Son”, respondió el loco, y lo mismo dirán todos los cuerdos, “dos heroicos príncipes, dos esclare- /56/ cidos héroes, Andrada²⁹³ y Híjar,²⁹⁴ pero, aunque son iguales en grandeza, valor y bizarría, hay tanta diferencia del uno al otro, como de lo blanco a lo negro: es el uno primogénito del mejor presidente que ha obedecido la lealtad aragonesa. Y no es mucho sea tan blanco como la leche quien ha de ser la nata de los señores.²⁹⁵ Dícese que la modestia de su heroico padre oprime la gallardía de sus años, aunque para

²⁹¹ El refrán de “la avaricia rompe el saco” se encuentra tras esta expresión de José Navarro.

²⁹² *prenda*: “se llaman las buenas partes, cualidades o perfecciones, así del cuerpo como del alma, con que la naturaleza adorna algún sujeto” (*Aut.*).

²⁹³ Pedro Antonio Fernández de Castro (1634-1667), conde de Andrade, primogénito de Francisco Fernández de Castro y Andrade Lignano y Gatinara (1613-1662), conde de Lemos, virrey y capitán general del Reino de Aragón (1649-1652) y, posteriormente, virrey de Cerdeña (1653-1657). El primero fue el dedicatario de las *Rimas* de Juan de Moncayo; véanse los preliminares en la citada edición de Aurora Egido.

²⁹⁴ Véase la dedicatoria y el estudio de los preliminares.

²⁹⁵ *nata*: “metafóricamente, se toma por lo principal y más estimado en cualquier línea” (*Aut.*). La misma expresión, *ser la nata*, aparece en uno de los poemas dedicados al sacro epitalamio de una religiosa (XXX, v. 24), así como en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* (v. 309).

divertirle le han hecho una mesa de trucos,²⁹⁶ y con esta ocasión acuden a ella algunos caballeros deste lugar, y es cosa mucha lo que se huelga de ver tantas troneras.²⁹⁷ Y al fin

de su palacio en las salas
lo entretienen y, en rigor,
no lo dejan volar por
no darle alas.

No te diré palabra de este otro príncipe, porque

al ser de Híjar celebrado,
mi labio se ofrece mudo,
que le ha servido de escudo
su ducado.

Pero allá van en otro coche dos ilustres mar- /57/ quesos, de Torres²⁹⁸ y de San Felices,²⁹⁹ y te advierto que cualquiera dellos puede hablar gordo con el señor más estirado. Y para informarte más de las partes de su ingenio,

hacen versos con destreza
que, como gruesos están,

²⁹⁶ *mesa de trucos*: “mesa grande, guarnecida de paño muy tirante e igual, sin ninguna arruga ni tropezón. Está cercada de unos listones y de trecho en trecho tiene unas ventanitas por donde pueden caber las bolas; una puente de hierro, que sirve de lo que el argolla en el juego que llaman de la argolla, y gran similitud con él, porque juegan del principio de la tabla y si entran por la puente ganan dos piedras” (Cov.).

²⁹⁷ *tronera*: trampilla de la mesa de trucos, de escasa anchura, así llamadas por similitud con las aberturas defensivas de las fortificaciones y construcciones antiguas (Cov.). Véase, más adelante, otros usos en poemas del autor (LIV, v. 69).

²⁹⁸ Luis Abarca de Bolea, marqués de Torres, conde de la Almunia y caballero de la Orden de Santiago, que convocó la *Palestra numerosa austriaca*.

²⁹⁹ Juan de Moncayo, marqués de San Felices, fue autor de la *Fábula de Atalanta e Hipomenes* y de unas *Rimas*, a cuya citada edición por parte de Aurora Egido Remitimos para mayor conocimiento de su biografía.

solicitan este afán
por dar en una flaqueza.

Aquel que en la proa los acompaña con veneración y los asiste con modestia es el licenciado Rodríguez,³⁰⁰ y, aunque es apacible de condición, es aparejado a cualquier pesadumbre, porque es muy fácil de subírsele el humo a las narices. Es prodigiosa su habilidad por la música, pues

toca un laúd en que encierra
de los cielos la armonía;
mas si hace una poesía,
no toca en cielo ni en tierra.

Estos cuatro que arriba te he referido apoyan en casa del señor virrey³⁰¹ una academia que, por asistir los cuatro en ella, es famosa por muchos títulos”. “Detente”, le dijo entonces el estudiante, “que parece has adivinado /58/ mi intento, que sólo de los académicos es de quien pretendo llevar información a quien me envía”. “Eso será muy fácil”, prosiguió su compañero, “que como todos somos locos, nos conocemos fácilmente. Pero no aguardes de mi boca sus alabanzas, si sabes aquello de *quién es tu enemigo*”.³⁰² En esto, asomó por la calle de San Gil un mozo tan alto que creyeron era principio de la procesión del día del Señor,³⁰³ y, prosiguiendo el loco en su relación, dijo: “Éste que se viene hacia nosotros emparejando con los balaustres del balcón es Jorge la Borda.”³⁰⁴ Nadie sin

³⁰⁰ Juan Antonio Rodríguez y Martel, canónigo, que también figura en el *Aganipe* de Uztarroz (ed. cit., p. 90). Escribió sobre la Iglesia Colegial de Santa María de los Santos Corporales de Daroca, según recuerda Ricardo del Arco, *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, pp. 24 y 36.

³⁰¹ Francisco Fernández de Castro, conde de Lemos, fue virrey de Aragón desde 1649 hasta 1652.

³⁰² El loco se refiere a la expresión fija “¿quién es tu enemigo? El de tu oficio”, recogida por Alberto Zuluaga en su *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt, Lang, 1980, p. 194. Vid. Quevedo, *El alguacil endemoniado*, en *Obras completas en prosa*, Alfonso Rey (dir.), Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, p. 255, nota 258: “tu enemigo, que es de tu oficio” (Correas, 207).

³⁰³ Se está refiriendo a la procesión del Corpus, a la que José Navarro dedica un poema (XV).

³⁰⁴ Autor del prólogo “Al que leyere” de las *Poesías varias*, Jorge Laborda, “amigo grande del autor”, perteneció a los mismos cenáculos aragoneses que José Navarro. En su *Aganipe de los*

ser muy humilde puede ser su amigo, porque en quererse burlar con él, dice a todos que se vayan a burlar con sus iguales. Pero, sin embargo,

Nunca en su trato es molesto,
es muy largo y liberal,
para el bien y para el mal
a todo se halla dispuesto.

Bien se pudiera estimar
por don Casildo, a mi ver,
pues nunca ha habido mujer
que lo pudiera alcanzar.

Y no es mucho que obligarse /59/
no permita de su amor,
que, para hacer un favor,
ha menester abajarse.

Nada hace de seso falto
que a alguna mujer le cuadre,³⁰⁵
por eso su misma madre
dicen que lo echó tan alto.

Aquel con quien se ha abajado a hablar por gran merced es don Silvestre Cabrera,³⁰⁶ mozo de buen arte, pero de mal oficio, pues es poeta por su desdicha. En efeto,

cisnes aragoneses, Uztarroz decía de él que “de don José Navarro en todo quiere / ser tan amigo suyo, que prefiere / su genio por seguir a su Talía” (ed. cit., p. 41). Se conservan en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid varios vejámenes suyos entre los papeles de Francisco de la Torre (véase el estudio de los vejámenes de José Navarro).

³⁰⁵ *cuadrar*: “ajustarse una cosa con otra”, “agradar o convenir una cosa con el intento o deseo” o, entre otros sentidos, “multiplicar un número por sí mismo” (*Aut.*). Nótese que Uztarroz relaciona al poeta con números (ibídem).

mucho su ingenio penetra,
y en la academia en rigor
es el que escribe mejor,
digo, el que hace mejor letra.

Y en el vestir puede verse
lo que la musa le sopla,
pues, como si fuera copla,
sólo trata en componerse.

Aquel a quien hacen cortesía es don Diego López.³⁰⁷ Es músico extremado, pero hace los versos sin ton y sin son. A lo menos, no es tan malo como otros, que, al fin, este

si perdón pretendiere /60/
de sus errores
y tuviere mal pleito,
póngalo a voces.

Aquellos dos eclesiásticos con quien agora habla son don Antonio Altarriba³⁰⁸ y el licenciado Alegre.³⁰⁹ Aquel es muy astuto, aunque parece boquirrubio³¹⁰; el otro, aunque tiene el aspecto feroz, todo él es bello.³¹¹ Y así a estos dos

³⁰⁶ Mencionado por Juan de Moncayo en sus versos académicos, Silvestre Cabrera fue autor de un romance para los *Triunfos festivos* de Isidro de Angulo y Velasco (1656).

³⁰⁷ No hemos dado con más información de este músico y poeta de la época.

³⁰⁸ Antonio Atarriba era, además de eclesiástico y poeta, capellán del Rey Felipe IV.

³⁰⁹ Juan Bautista Alegre fue maestro de capilla y racionero.

³¹⁰ “Mozalbete galán que le empieza a salir el bozo” (Fontecha).

³¹¹ La ortografía del español actual no permite la disemia de “bello”, como “hermoso”, y “vello”, sinónimo de “pelo”.

satirizallos no oso,
aunque sus defectos sé,
porque no me digan que
muerdo a roso y a belloso.

Mas ya llega a hacerles cuarto para el juego de nuestra conversación³¹² don Alberto Díez.³¹³ Este, aunque su lucimiento siempre es uno, era antes hombre de mejor pelo, y ya hacen poco caso dél las mujeres, porque ven que tienen poco que pelarle.³¹⁴ Mas si quieres que te diga de este lo que siento, escucha:

Quedarase sin cabello,
que el ser calvo con presteza
se le ha puesto en la cabeza
y así se saldrá con ello.

/61/ Aquel que viene por la Puerta Cineja³¹⁵ tan pulido, que parece que pisa cabezas de niños recién nacidos, es Lorenzo Idiáquez.³¹⁶ Es hombre que ha empleado su discurso en audiencias y tribunales solamente por sacar su ingenio a plaza. De la misma manera hace un soneto que una petición, y echa tan aprisa las

³¹² El eufemismo *casa de conversación* se utilizaba para las casas de juego; *vid. Aut.* y Jean-Pierre Etievre, *Figures du jeu. Etudes léxico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velásquez, 1987, pp. 275-281.

³¹³ Alberto Díez y Foncalda fue autor de unas similares *Poesías varias*, a las que venimos aludiendo, publicadas en Zaragoza en 1653 (imprenta ed Juan de Ibar), caracterizado por su temprana alopecia.

³¹⁴ Alusión que en la época tiene mucho que ver con la sífilis, uno de cuyos síntomas es precisamente en el de la calvicie. En cualquier caso, “tienen poco que pelarle” porque no tiene pelo ni dinero, según explicara Cervantes en *El casamiento engañoso*: “Mudé posada y mudé el pelo dentro de pocos días, porque comenzaron a pelárseme las cejas y las pestañas, y poco a poco me dejaron los cabellos, y antes de edad me hice calvo, dándome una enfermedad que llaman *lupicia*, y por otro nombre más claro, *la pelarela*. Hálleme verdaderamente hecho pelón, porque ni tenía barbas que peinar, ni dineros que gastar” (en *Obras completas*, ed. cit., p. 849). La misma imagen aparece en los versos de José Navarro (LXXXI, v. 27).

³¹⁵ Una de las puertas de la ciudad, ubicada en la actual zona del Coso y la plaza de España (*vid. supra*, lo relativo a la Cruz del Coso).

³¹⁶ Lorenzo Idiáquez, otro de los asistentes a la academia del conde de Lemos, fue autor, al parecer, de una comedia titulada *La florida senectud y honestidad defendida (Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Fernando Lázaro Carreter (pról.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1986, p. 80).

coplas como los enantos,³¹⁷ aunque una vez que quiso hacer una comedia, hubo de valerse de un amigo para que tuviera buena traza. Era muy malo para mujer, porque es notable su facilidad, pero sabe que agora,

aunque versos supo hacer,
huye ya de su primor
que, como es procurador,
no quisiera componer.

Olvida tiempos pasados,
y en lo que agora conquista,
como si fuera algebrista,
búscalos desconcertados.

Aquel que le acompaña es el doctor Idiáquez, hermano suyo y nuestro.³¹⁸ Este, por ser mayor su recogimiento, ha echado por la Iglesia, y te advierto que tiene grande cabeza³¹⁹ para cual- /62/ quiera cosa. Presume también de poeta, pero yo le aconsejé un día, diciéndole:

Ya que a servir al Señor
en la Iglesia se sujeta,
si no nació buen poeta,
hágase buen orador.

Que aunque pudiera decírselo con el adagio latino, los desengaños se han de decir en buen romance. Pero para hacer trínca de doctores, se han juntado con el doctor Ramírez³²⁰ y el doctor Andrés.³²¹ El primero, de pocos días a esta parte, ha

³¹⁷ *enanto*: tubérculo (*Aut.*).

³¹⁸ No hemos encontrado más información sobre el doctor Idiáquez, así repetido por las fuentes, tenido por hermano de Lorenzo, previamente citado.

³¹⁹ Cabezas de los mártires; *vid.* poema del Corpus.

³²⁰ Poeta de una forma, al parecer, más esporádica que el resto de los congregateados, no se ha podido añadir más información del autor.

dado en hacer versos, y da por disculpa que en una enfermedad ofreció ser poeta por un año. Son mal recibidos los partos de su ingenio, pero él queda muy vano de lo que compone, porque

hace coplas sin provecho,
y, con versos importunos,
nos deja a todos ayunos
y él se queda satisfecho.

El doctor Andrés, que disfraza en aquella modestia las travesuras de su ingenio,

de coronista las glorias
solicita que le den
con aplausos; no sé quién /63/
lo pone en esas historias.

Pero dejadlo, que aunque veis que calla, libros apaña. Aquel muchacho que, como si le tocaran alguna vihuela, va danzando, es don Matías Aguirre,³²² gran cómico, y parece poeta de alquiler, porque hace una jornada cada día. Saca agora a la vergüenza una comedia y es tan desgraciado que, cuando todos se ríen de Bezón, Bezón se reía dél y no quería estudialle el papel del gracioso.³²³ Delante de mí le pidieron ducientos³²⁴ reales para clavos a las tramoyas, y el pobrecito no

³²¹ Juan Francisco Andrés de Uztarroz, cronista de Aragón, nació en Zaragoza (1606) y murió en Madrid un año antes de la publicación de estas *Poesías varias*. Impulsó la Academia de los Anhelantes y mantuvo una estrecha relación con Baltasar Gracián. Fue autor, entre otras obras, del famoso *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la Fama*.

³²² Matías Aguirre del Pozo y Sebastián, nació en Calatayud, y escribió una miscelánea titulada *Navidades de Zaragoza repartidas en cuatro noches*, publicadas en Zaragoza en el mismo año que las *Poesías varias* de José Navarro (sobre ellas realiza su tesis doctoral M.^a Pilar Sánchez Laílla, bajo la dirección de José Enrique Laplana).

³²³ Como el personaje de Gavalda en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, el poeta recuerda el nombre de este famosísimo cómico y director de compañía, muy famoso en la época por ese tipo de papeles (*vid. infra*, *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, v. 476).

³²⁴ Denominación corriente del numeral “doscientos” (*Aut.*).

conoció la desvergüenza con que se la clavaban. Llegueme a él, compadecido, y díjele:

Si en una comedia apoyas
tu crédito sin razón,
rodarás con tu opinión
pues la pones en tramoyas.

Pero ya todos los gatos son pardos; esto es decirte que es de noche, y es fuerza, si hemos de proseguir, dejarlo para mañana”. “Esto me basta por agora”, dijo el estudiante, “y, admirado y agradecido de haber hallado loco tan cortés, te /64/ diré el intento de mi venida. Has de saber que un mozo de este lugar, llamado Josef Navarro, tiene un amigo ausente, y habiendo llegado a su noticia que en la academia le han encomendado dar un vejamen, conociendo su desaliño y viendo para cuán poco es su corto ingenio, me ha enviado a hacer esta información para que él pueda disponerlo y remitírselo”. “Ya le conozco como a mí mismo”, añadió el loco, “por señas, que es tan negro y tan flaco, que parece lo han puesto a secar en alguna chimenea, y no fuera mucho, por ser tan menudo de cara. Es hombre que, aunque le ayudare el valor, no pudiera ser valiente porque, al mostrar los primeros ímpetus de la cólera, todos lo dejan por pobre. También, cuando la Musa lo tienta, suele tocarse de la poesía, pero le salen los versos con mucha gordura, que en el cuerpo solamente tiene las sutilezas. Y son tales”, añadió entonces el pesquisidor, “que él mismo, en una enfermedad que tuvo, de que salió más buido que un estoque de Alemania,³²⁵ se hizo esta seguidilla:

Era yo, por lo negro,
pez algún día, /65/
pero ya, por lo flaco,
soy sólo espina”.³²⁶

³²⁵ *estoque de Alemania*: estoque o espada larga, de cuatro filos (Cov.).

³²⁶ Interesante juego de autorreferencialidad, puesto que la seguidilla forma parte de uno de los poemas de José Navarro, incluido en las *Poesías varias* (XVI, vv. 41-44).

“Quien escucha, su mal oye”,³²⁷ dije al oír mis denuestos en la sucia boca de aquella sabandija con sotana. Y como la mayor prudencia no puede escuchar agravios propios con el ánimo quieto, así del estudiante, tan furioso que, como todo él era un depósito de andrajos, a pocos tirones lo dejara del modo que andaban nuestros primeros padres, si él mismo no comenzara a reprehenderme de ingrato, disculpándose de no haber sido él quien me injuriaba. Reporteme por saber a quién debía tales atenciones mi opinión, y él me dijo: “Por las señas que mi camarada me ha dado, conozco que eres el fiscal a quien toca dar el vejamen esta semana en la Academia, y aquel cuya fama está a cargo de mi dueño, siendo superior a Merlín en la sabiduría, diome esta carta”.³²⁸ Esto dijo, poniéndome un pliego en la mano: “Y pues cumplí mi embajada, no me sigas, que será tu trabajo en vano”. Fuese y dejome más suspenso que onojado. Abrí el pa- /66/ pel y hallé que decían sus renglones deste modo:

³²⁷ Se trata de un refrán que ha permanecido vivo hasta nuestros días, sólo que en una versión que el poeta, como de costumbre, parodia: *quien canta su mal espanta*. En el primer acto *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, dice el duque: “Quien escucha, oye su daño”, José María Díez Borque (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 122, vv. 147-148.

³²⁸ La epístola viene de manos de Apolo, cuyas dotes intelectuales se dicen superiores a la del más famoso mago, cuyo nombre se difundió notablemente entre los hablantes del siglo XVII gracias a la proliferación de ciertas obras literarias, como recordó Julio Caro Baroja, hasta dar en una frase común como “saber más que Merlín” (*Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990, p. 379).

[XXI b]

CARTA DEL DIOS APOLO A LA ACADEMIA*

En hora buena, divinos
cisnes³²⁹ del Ebro sagrado,³³⁰
cuyos cristales venera
la rubia arena del Tajo,³³¹
5 en estudiosa palestra,³³²
vuestrros ingenios bizarros
ambiciosos soliciten
los laureles soberanos.
Yo, el monarca más lucido,
10 presidente venerado
en el Pindo de las ninfas,³³³

* Este poema, incluido en el desarrollo del vejamen, ha de ponerse en relación con la "Oración que hizo siendo presidente en la academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos" (LI). Fueron concebidos en el desarrollo de actividades que habitualmente se llevaban a cabo en este tipo de reuniones. Véase el capítulo correspondiente de nuestro estudio, "José Navarro, académico: dos vejámenes y una oración".

³²⁹ El cisne, o ave del Caístro, es símbolo del poeta inspirado y alegorización de la poesía misma en la emblemática, además de encarnación de la fama adquirida mediante las armas o las letras (José Julio García Arranz, *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE, 2010, pp. 274-296). En las *Poesías varias*, José Navarro lo emplea repetidamente para la denominación de sus compañeros de academia (ver LII, vv. 123 y 190), pero, también, como icono del dolor creativo y la inspiración, en general (III, v. 11; XXI b, v. 2; LIII, v. 77; LXXIII, v. 39; LXXVII, v. 36; LXXXVII, v. 42), pero también como el "ave del Caístro".

³³⁰ La divinización o mitificación del Ebro se repetirá en los poemas más solemnes (XXI b, v. 2; XLVI, v. 21; XLVI, v. 28; LII, v. 187; LIII, v. 16; LXXIII, vv. 2 y 32; LXXV, v. 11; LXXVI, v. 22; LXXVII, v. 91; LXXVIII, v. 96), incluso en su forma latinizante, Ibero (LII, vv. 117-118; LXXX, v. 48). Cf. el capítulo dedicado a la lengua poética.

³³¹ Lope de Vega comienza *La Dragontea* evocando a las "musas del Tajo" (en *Obras completas. Poesía*, ed. cit., vol. I, p. 13). Recuérdese, más cercano al contexto de José Navarro, el *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama por El Doctor Juan Francisco Andrés*. Uztarroz inicia sus elogios en un entorno semejante y con un tono muy similar, elogiando las plumas de los "cisnes" o poetas de las orillas cristalinas del río, a los que la Fama ha presentado ante el dios Apolo, destinatario de esta carta: "El Ebro caudaloso / [...] / cuyo cristal copioso / muchos cisnes purpúreos lo ennoblecen, / y con sus cantos dulces lo embellecen" (Zaragoza, 1781, p. 8).

³³² Con el añadido, aquí, del estudio, *palestra* "se toma, especialmente entre los poetas, por la misma lucha" (*Aut.*). Se vuelve a emplear en dicho contexto en LII, v. 127. Recuérdese la participación del poeta en la *Palestra numerosa austriaca* (1650).

en el cielo de los astros,
 publicaré vuestras glorias
 donde entre jaspes helados³³⁴
 15 sepulto mi luz, y donde
 dorado Fénix renazco.³³⁵
 Todo el monte se arde en fiestas
 y el prodigioso Pegaso,³³⁶
 que antes alado corría, /67/
 20 hoy vuela ya desalado.
 La Fama dará sus plumas
 y el bronce será, y el mármol,
 para escribir vuestras glorias,
 papel batido y cortado.³³⁷
 25 Con envidia generosa,
 a vuestras sienas consagro
 los vitoriosos³³⁸ trofeos

³³³ Uno de los lugares donde se dice que habitaban las musas era el mítico monte Pindo, en Tesalia, consagrado, además, a Apolo (Grimal). Aparece también en la “Oración que hizo siendo presidente en la academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos”, LII, vv. 134 y 180.

³³⁴ *jaspe*: “piedra silíceo de grano fino, textura homogénea, opaca y de colores variados, según contenga porciones de alúmina y hierro oxidado o carbono” (*DRAE*). Lope de Vega utiliza reiteradamente dicho sintagma: “Decreto debió de ser / de los dioses y los hados, / porque Alcino la aplicó / hierbas con que imaginó / dar vida a jaspes helados” (*El marido más firme*, jornada segunda, habla Celio; edición de Marcelino Menéndez Pelayo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999); “Las almas de las mujeres / no las viste jaspe helado, / ligera cortina cubre / todo pensamiento humano” (jornada segunda de *El castigo sin venganza*, ed. cit., p. 197, vv. 1482-1485). El *jaspe* vuelve a aparecer en las *Poesías varias* de José Navarro, LII, v. 186 y LIII, v. 96.

³³⁵ Apolo, imagen del sol, remite al ave mitológica para aludir al ciclo del día, al igual que, en otro momento, se dijera de la primavera, en relación, eso sí, con el amor (XI b, v. 14).

³³⁶ Caballo alado, nacido de la sangre de Medusa cuando esta fuera decapitada por Perseo. Se dice que hizo brotar la fuente Helicon o Castalia en el Parnaso, según cuenta Ovidio (*Metamorfosis*, libro IV, 780-785, pp. 347-348; V, 255 ss, pp. 363-364), de la que surge la inspiración y los pensamientos de los hombres, como recordaba Juan Pérez de Moya (*Philosophía secreta*, libro 4, cap. XXX, pp. 492-493).

³³⁷ Alusión al soporte empleado para la imprenta, en la que aspiraban a publicar su obra estos poetas. “Papel batido”, y de poca calidad, es el soporte de esta carta de Apolo y de todas las *Poesías varias*.

³³⁸ Reducción del grupo consonántico culto, generalizado en las *Poesías varias* para el término *Vitoria* y sus derivados (*Aut.*).

de mi desdeñoso ramo,³³⁹
 aquel que en verde obelisco
 30 sepulta los miembros blancos
 de la que nació deidad,
 vivió escollo y murió árbol.
 Hízome la socarrona
 andar por montes y llanos
 35 tan aprisa que corría
 la luz tan gorda sudando.
 Era en los Caniculares,³⁴⁰
 y mis esplendores sacros
 daban al mayor amigo
 40 mayor lanzada de rayos.
 Estimad mi cortesía,
 y, pues prodigio tan raro
 que me sucedió corriendo, /68/
 os quise contar de paso,
 45 perdonad las cortedades
 deste poeta Navarro,³⁴¹
 que si os rompió las cabezas,³⁴²
 él os untará los cascos.³⁴³
 Nadie a mi gusto se oponga,
 50 que, si subís al Parnaso,³⁴⁴

³³⁹ Refiriéndose a Dafne, “ramo desdeñoso” figura también como sinónimo del laurel del triunfo en LII, vv. 153-154.

³⁴⁰ Días en los que el sol nace y se pone con la estrella llamada Canícula, de mucho calor, identificados con el verano (*DRAE*). Recuérdense algunos de los versos dedicados a Juan de Moncayo por Uztarroz en su *Aganipe de los cisnes aragoneses*, que traducen un epigrama de Marcial: “A Moncayo veréis estéril, cano, / no sólo en los ardores, / que vierte en la Canícula el verano, / sino cuando se arma de rigores / el invierno en sus yelos atrevido” (ed. cit., p. 82).

³⁴¹ Juego con la dílogía del apellido, que alude al gentilicio de Navarra, cuyos habitantes respondían al estereotipo de la escasez de inteligencia.

³⁴² *quebrarle la cabeza*: molestar (Cejador).

³⁴³ *untar el casco*: “halagar, dar dádivas” (Cejador), con el plural, “cascos”, en relación con “las cabezas” (*vid.* XIII, v. 20 y LXXXVII, v. 124). *Quebrarle la cabeza*: molestar.

³⁴⁴ Monte de la mitología donde residían Apolo y las musas, meta simbólica de los poetas.

por el monte o por la huerta³⁴⁵
será forzoso encontraros.

³⁴⁵ La expresión lexicalizada *por el monte o por la huerta* equivale a *por doquier* (Cejador). La misma expresión se emplea en el poema dedicado “A Santiago, patrón de España” (XXV, v. 15).

[XXII]

A SAN PEDRO*

QUINTILLAS /68/

Al apóstol singular,
cuya humildad fue profunda,³⁴⁶
hoy lo miro celebrar
y con la Iglesia he de hablar
5 por saber en qué se funda.³⁴⁷

Pobre barquillo regía
y es agora su piloto,
y, cuando se divertía,
entre las redes vivía
10 como pescador devoto.³⁴⁸ /69/

Con auxilio peregrino
y con virtud soberana,
sacarlo deste camino

* El primero de los poemas dedicados a santos está escrito en quintillas, siguiendo un esquema repetido (*abaab*). Está protagonizado por Pedro, primero de los doce Apóstoles y uno de los que mayor devoción parecía tener por Jesús (Juan 1; Marcos 3). La iconografía responde a los motivos más extendidos e identificables, como sucede en poemas sucesivos, una propiedad que refrenda la importancia de la poesía hagiográfica como el principal exponente de la literatura devocional, que tanto prolifera en la época, en la que prima lo anecdótico (Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Castalia, Madrid, 1987, pp. 205 y 197). Las vidas de los santos se han considerado, asimismo, uno de los medios más importantes “para transmitir el significado de la fe cristiana”, en palabras de Kenneth L. Woodward, *La fabricación de los santos*, Barcelona, Ediciones B, 1991, p. 19.

³⁴⁶ La humildad es una virtud que también asocia con el santo Baltasar Gracián en *El Comulgatorio*, ed. cit., p. 63. La pobreza lo convierte en uno de los iconos de la orden franciscana, y se ha interpretado como un medio para alcanzar el conocimiento (Michel Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, Paris, Centre de Recherches de L’Institut d’Études Hispaniques, 1965, pp. 20-21).

³⁴⁷ San Pedro es considerado primer papa, fundador y “piedra” sobre la que fue edificada la Iglesia (Mateo 16).

³⁴⁸ Simón o Pedro era pescador y poseía una barca en la que faenaba junto con su hermano Andrés (Lucas 5, 3).

15 pudo el hombre más divino
y la deidad más humana.

Viendo a Cristo padecer
con una y otra congoja,
fue, para más merecer,
tentado de una mujer
20 y tentado de la hoja.³⁴⁹

Llevóselo a la oración
a todo trance resuelto
aunque, en aquella ocasión,
con ser noche de prisión
25 se le durmió a sueño suelto.³⁵⁰

Toda la escuadra temió
al verle que desenvaina
el alfanje que llevó
y un sayón³⁵¹ allí encontró
30 con el amo de la vaina.

Aquí sus flaquezas callo,
que la historia peregrina
donde sus sucesos hallo,
antes de cantar el gallo, /70/
35 dicen que anduvo gallina.³⁵²

³⁴⁹ *de la hoja*: “modo vulgar que usan los espadachines y valentones, para decir que alguno es de su gremio” (*Aut.*).

³⁵⁰ Mientras oraba en Getsemaní, Jesús pidió a Pedro, Santiago y Juan que velaran y oraran por él, pero san Pedro se quedó dormido (Marcos 14, 32-41).

³⁵¹ *sayón*: “verdugo que ejecutaba la pena de muerte” (*Aut.*). Véase también XXIII, v. 13; XXXVI, v. 43; XXXIX, v. 19.

Todos pueden, a mi ver,
reñirle el verle negar
de cristiano el noble ser
¿pero a quién una mujer
40 no lo hará desbautizar?

Viéndose en esta porfía,
cuando tan turbado estaba
que a su dios desconocía,
su conciencia le argüía
45 y su miedo le negaba.³⁵²

Curó su culpa mayor
con lágrimas penitentes
y, sintiendo su dolor,
para curarse mejor
50 se hizo en el rostro dos fuentes.³⁵³

Padeció con aspereza
en una cruz que le abona

³⁵² Con el poliptoton que conforman *gallo* y *gallina* se hace referencia la negación de Jesús por parte de Pedro, que dijo no tener relación con él, según había anunciado su maestro, hasta tres veces antes del canto del gallo (Lucas 22, 54-62; Mateo 26, 69-75; Marcos 14, 66-72; Juan 18, 15-18). La denominación de la gallina, en español, sigue haciendo referencia al temor, a la cobardía, un rasgo asociado a la actitud del apóstol. Así lo atestiguan unos versos de Francisco de Quevedo, en idéntico juego de palabras, del que pudo tomar buena José Navarro: “pero que el gallo cante / por vos, cobarde Pedro, no os espante: / que no es cosa muy nueva o peregrina / ver el gallo cantar por la gallina” (*Poesía completa*, ed. cit., vol. I, p. 187).

³⁵³ Pedro negó a Cristo tres veces a lo largo de la noche en la que lo prendieron, tal y como su maestro le vaticinó (Mateo 26, 33-35; Marcos 14, 30).

³⁵⁴ Hipérbole para mencionar las lágrimas del santo, equivalente al llanto del enamorado en varios de los poemas de José Navarro (véanse III, v. 20; LXXII; LXXIII, v. 4; LXXIX, vv. 62-62; LXXXV, 10). En palabras de Rodríguez de la Flor, “el motivo exacerbado del llanto de Pedro se convierte en núcleo vital de una catarata de textos, significativamente aparecidos en los comienzos del siglo XVII”, en *Era melancólica*, Palma de Mallorca, José J. De Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2007, p. 291. Lo mismo sucede en el entorno de nuestro poeta, como atestigua, por ejemplo, un romance homónimo de Vicente Sánchez, incluido en su *Lira poética* (*op. cit.*, pp. 353-354).

55 su más heroica fineza,
y por eso una corona
se puso en nuestra cabeza.³⁵⁵

60 Del cielo y su gloria ya
la puerta gobierna ufano
y, aunque para entrar allá /71/
la llave en su mano está,
también está en nuestra mano.

³⁵⁵ San Pedro fue crucificado, según anunciara Jesús (Juan 21, 18-19), al igual que su maestro, sólo que una cruz invertida. Como discípulo y defensor suyo, vive y muere por él, pero lo hace, además, en circunstancias semejantes, como le ocurre a su hermano Andrés (XLVIII). Véase Werner Weisbach, *El Barroco: Arte de la Contrarreforma*, Enrique Lafuente Ferrari (ed. y trad.), Madrid, Espasa-Calpe, 1942, pp. 263-264; Louis Reau, *Iconographie de l'Art Chrétien. Tome III: Iconographie des Saints*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, vol. 3, pp. 1076-1104.

[XXIII]

A SAN PABLO*

VERSOS DE PIE QUEBRADO /71/

A san Pablo en mi armonía

he de procurar sin miedo

ensalzarlo,

que cae Pablo este día

5 y tengo de ver si puedo

levantarlo.³⁵⁶

Ninguno aquesto me impida,³⁵⁷

que serán intentos vanos

a mi ver,

10 aunque se lee en su vida³⁵⁸

* El poema está dedicado a Pablo de Tarso, cuya santidad viene marcada por su conversión, una de las razones por las que pasa a ser considerado otro de los personajes fundamentales para la propaganda contrarreformista. San Pablo y san Pedro, a quien se dedicaba el poema precedente, murieron, al parecer, en época cercana (*vid.* Santiago de la Vorágine, *op. cit.*, vol. 1, pp. 356-357 y Louis Reau, *op. cit.*, vol. 3, pp. 1034-1050).

³⁵⁶ Su conversión tiene lugar a partir de un curioso gesto apócrifo que significa uno de los elementos más reconocibles de su imaginario: se cuenta que cayó de su montura en el camino de Damasco, cuando todavía se le conocía como Saulo (Epístola I a los Corintios 15; *Hechos* 9, 1-9; *Hechos* 22, 6-12; *Hechos* 26, 12-19). Este suceso inspiró algunos cuadros de pintores como Caravaggio, Rubens o Murillo, pero también obras como *El orden de Melquisedec*, de Calderón de la Barca. Este último hace pronunciar al santo: “y cuando llegue a caer, / yo me sabré levantar”; véase Ignacio Arellano, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, [col. Autos sacramentales completos, 31] Kassel, Reichemberger / Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 73; Pedro Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, Enrique Rull Fernández (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 2001, vol. III, p. 219.

³⁵⁷ La manera del poeta para exaltar la figura del santo es mediante la escritura de sus versos y, para expresar su defensa de la fe, remite a los comienzos de san Pablo como perseguidor de los cristianos, lo cual no ha invalidado su papel gracias a la conversión, una idea que interesaba propagar en la época. Recuérdese que, en palabras de Pedro Ruiz Pérez, “el imaginario de la santidad reconoce en la celebración poética una de las más eficaces vías para su consolidación y extensión”, “Poesía de santos, santos de poesía: Espinosa e Ignacio de Loyola”, en *Prácticas hagiográficas en la España medieval y del Siglo de Oro*, Amaia Arizaleta, Françoise Cazal, Luis González Fernández, Monique Güell y Teresa Rodríguez (eds.), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2007, vol. II, p. 502.

30 y, cuando se vio en la tierra,
de pesar tomaba el cielo
con las manos.³⁶²

Rindiole al fin al que allí
valiente le derribó
sus despojos;
cegado también, y así
35 a Cristo después siguió
a cierra ojos.³⁶³

Quedole desta manera
la vista, con el enojo,
tan avara,
40 que en tal ocasión no viera
cosa alguna por un ojo³⁶⁴ /73/
de la cara.³⁶⁵

Al caer con tal estruendo,
miró del sol celestial

³⁶² El acercamiento del santo hacia la divinidad, asociada con el cielo, como consecuencia de su caída, por la que se desploma en el camino, conforma la paradoja del accidente, que no figura en la Biblia, como insistía en defender Francisco de Quevedo. Este también escribió *La caída para levantarse. El ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de san Pablo Apóstol*, publicada en 1644, en la que defendía la decapitación del santo (ed. de Valentina Nider, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1994).

³⁶³ La expresión *a cierra ojos*, equivalente a “con los ojos cerrados” (Cejador), aparece también en LXXXVIII, v. 15.

³⁶⁴ *Ojo* y *enojo* conforman un poliptoton repetido en la obra del autor (LXII, vv. 31-32), que a sido estudiado, por ejemplo, presente, por ejemplo, por Enrique Martínez Bogo en *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Universidade. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009, p. 386.

³⁶⁵ San Pablo recibe en Damasco la llamada de Dios, pero al escuchar una voz celestial quedó durante tres días privado del sentido de la vista, sin alimentarse y sin beber nada (*Hechos* 9, 8-9). Pervive en el español la expresión para decir que algo *cuesta los ojos de la cara* o *un ojo de la cara*: “ser excesivo su precio, o mucho el gasto que se ha tenido en ello” (*DRAE*). Las mismas palabras pueden leerse en uno de los poemas de José Navarro dedicados a san Juan Evangelista: “y cosas vino a saber / que a nadie se dejan ver / por los ojos de la cara” (XXXIX, vv. 9-10).

45 las luces bellas,
porque a cualquiera en cayendo
le hacen ver, si se hace mal,
las estrellas.³⁶⁶

Su dotrina verdadera
50 escribió en sagradas *Sumas*³⁶⁷
con mil galas,
que Dios, para que escribiera
y no le faltaran plumas,
le dio alas.³⁶⁸

55 Mas mi voz, en conclusión,
en llegando tales casos,
más no canta,
que estos pies quebrados³⁶⁹ son,
y salen cojos los pasos
60 de garganta.³⁷⁰

³⁶⁶ *hacer ver a uno las estrellas*: “frase con que se da a entender el sentimiento y dolor que resulta de haber uno recibido algún golpe fuerte que le ocasiona grande turbación en los sentidos” (*Aut.*).

³⁶⁷ Así se denomina al conjunto de los escritos del santo, por medio de un término habitual en las abundantes rimas en “-uma”, junto con *pluma*, *espuma* y *presuma* (V, vv. 1, 4 y 5; XII, vv. 13 y 14; XV, vv. 32 y 35; XXIII, vv. 50 y 53; XXVIII, vv. 22 y 24; XXXV, vv. 46, 48 y 50; LII, vv. 148, 150 y 152; LIII, vv. 55 y 56; LXI, vv. 10, 12 y 13; LXXIII, vv. 36, 41 y 42; y vv. 128, 130 y 132 de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*).

³⁶⁸ En unos versos que Lope de Vega dedica a san Pablo, se lee también: “La Iglesia espera vuestra docta suma; / mirad que no sois vos para la guerra; / dejad las armas y tomad la pluma” (Lope de Vega, *Rimas sacras*, *op. cit.*, p. 232). En palabras de Aurora Egido, “el santoral dignifica y transforma el mismo tópico de las armas y la pluma, cuando unas y otra se aplican a san Pablo, que, tras su conversión, va a seguir el camino de las letras” (Aurora Egido, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003, p. 63). Imagen similar vuelve a emplear el poeta en unas quintillas “A san Agustín”: “que su ingenio con mil galas / voló a la esfera más suma, / su corazón con dos alas, / su mano, con una pluma” (XXXV, vv. 46-50).

³⁶⁹ *quebrado*: “se llama en la poesía un medio verso que se suele poner de intento al fin o e medio de la copla o estancia” (*Aut.*); remitimos a nuestro análisis de la métrica en las *Poesías varias*.

³⁷⁰ *paso de garganta*: “inflexión de la voz o trinado en el cantar” (*Aut.*), empleado como *paso de garganta* en la fraseología (Cejador). La misma locución reaparece en XXXI, vv. 47-48, y en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, vv. 394 y 411.

[XXIV]

A LA MADALENA*

QUINTILLAS /74/

De una divina mujer
las glorias pinto en bosquejo,
tan rara que supo ser
dama de buen parecer³⁷¹
5 y después de buen consejo.

En Jerusalén ardieron
sus ojos, que la abrasaron³⁷²
y, como se arrepintieron,
si sus rayos la encendieron,
10 sus lágrimas la apagaron.³⁷³

Era en profana vitoria
de su beldad desperdicio
y, según dice su historia,

* Nuevamente la estrofa elegida es la quintilla, siguiendo el mismo esquema en otros poemas hagráficos (*abaab*). Santa María Magdalena (respetamos, siguiendo los criterios de nuestra edición, la reducción del grupo consonántico) fue “realzada como heroína de la gran arrepentida”, según anota Antonio Carreño en una edición que recopila *Poesía selecta* de Lope de Vega, Madrid, Cátedra, 1984, p. 332. El tópico, que tuvo mucha trascendencia en la literatura contrarreformista, sirve como término de comparación en otro de los poemas del autor (XXX, v. 43) y se ha mantenido vivo hasta la actualidad, como ha estudiado Leonardo Romero, “Hagiografía y narrativa del siglo XIX: Pervivencia del tema de la pecadora arrepentida”, *Philologica hispaniensa in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1987, vol. IV, pp. 383-393.

³⁷¹ La escritura frecuente del retrato de damas acabó por configurar una serie de tópicos y procedimientos que pasan a ser empleados, también, para la descripción de santos, según señalara José Manuel Blecua en su edición del *Cancionero de 1628*, Madrid, CSIC, 1945, p. 37.

³⁷² El poder abrasador de las lágrimas de arrepentimiento, hipérbole del llanto, es otro tópico de la literatura hagiográfica, que puede leerse, por ejemplo, en las *Lágrimas de Hieremías castellanas*: “lágrimas ardientes que derramen, / hasta que lloren tanto / que cieguen con la pena y con el llanto”, *Lágrimas de Hieremías castellanas*, Edward M. Wilson y José Manuel Blecua (eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953, p. 117.

³⁷³ María Magdalena lavó con su llanto los pies de Cristo, secándolo después con sus cabellos (Lucas 7, 44), mientras que se está hablando, al mismo tiempo, del ayuno. Para una bibliografía sobre “Las lágrimas de la Magdalena”, véase Aurora González, *op. cit.*, pp. 117-121.

15 ver su hermosura era gloria
y ver su vida era vicio.

Eran de quien la miraba
los afectos breves Troyas,³⁷⁴
que su fuego los quemaba;
mas no me espanto, que andaba
20 siempre con muy lindas joyas. /75/

A un Pastor con soberana
humildad oyó la queja
de su condición liviana,
y luego, por ser su oveja,
25 trocó las sedas por lana.³⁷⁵

Sus afectos reducidos
le ofreció en dulces despojos,
y a sus palabras, rendidos,
lo que entró por los oídos
30 exhalaban por los ojos.³⁷⁶

Al dios que era ya su asilo
postró con humilde estilo,
entre suspiros y quejas,³⁷⁷

³⁷⁴ Como imagen ígnea se recurre a la ciudad de Troya, que ardió como consecuencia de su guerra contra Esparta.

³⁷⁵ El poeta conforma una metáfora gracias a la humildad que sugieren los tejidos de lana frente a la seda, humildad frente a ostentación, que aparecen como consecuencia del seguimiento de María Magdalena a Cristo, el "Pastor".

³⁷⁶ Lo esperable, según la fraseología, es que lo *entra por un oído, sale por el otro* (Aut. y Cejador), mientras que la catarsis se realiza, como hace el enamorado al que ya nos hemos referido, por medio de las lágrimas.

³⁷⁷ Las "quejas" se unen, como tradicionalmente, a los "suspiros" del enamorado, que ya se han mencionado (XI, v. 71; XVIII, v. 117; LII, v. 7; LXXIII, v. 21).

35 sus cabellos a madejas,
sus lágrimas hilo a hilo.³⁷⁸

Su corazón, deseoso
de hallar la quietud segura,
enamorado y ansioso,³⁷⁹
a la casa de un leproso
40 la guió a Dios, y a ventura.

Para remediar sus males,
lágrimas tiernas sus ojos
lloraron,³⁸⁰ que en dichas tales
se cubrieron de cristales /76/
45 como primero de anteojos.³⁸¹

Con dolores verdaderos
lloró sus años primeros
y, tanto se castigaba,
que los días que ayunaba
50 se estaba haciendo pucheros.³⁸²

³⁷⁸ Estos dos últimos versos bimembres conforman, a su vez, un paralelismo, de interés semántico, por la relación de continuidad que existe entre las *madejas*, que son “cabellos” o “hilo recogido por un torno” (*DRAE*), y los *hilos*, que adquieren en esta ocasión un carácter metafóricamente líquido.

³⁷⁹ El corazón de la Magdalena se muestra enamorado, con los mismos síntomas del amor humano, que pasa a la retórica de la poesía religiosa. Sobre el corazón en los emblemas de carácter sagrado, véase Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 322 ss.

³⁸⁰ Baltasar Gracián explica en *El Comulgatorio* que las lágrimas con las que la santa lava los pies de Cristo, están, en realidad, limpiando su conciencia (*Obras completas*, ed. cit., pp. 162-168).

³⁸¹ Juego disémico con *anteojos*, deseos, pero también gafas, “espejuelos” (*Aut.*), hoy *anteojos*. Reaparece en otro poema, más adelante, en las quintillas “A una dama que tenía muy pequeño cuerpo y muy grandes ojos” (LXIV, v. 36).

Arrepintiose y, no en vano,
fue tan prudente su amor
que a su Dueño soberano³⁸³
vio en figura de hortelano³⁸⁴
55 y luego entendió la flor.³⁸⁵

Ya de perfecciones llena,
nunca del Dueño se aparta
que volvió su gloria en pena,
porque si bien canta Marta,
60 mejor³⁸⁶ llora Magdalena.³⁸⁷

³⁸² *hacer pucheros*: “cuando el niño da muestras de llorar” (Cejador); juega con la dilogía de la frase hecha, puesto que es famoso el llanto de la santa. La misma deconstrucción fraseológica aparece en el romance en que el poeta expresa sus “Quejas a la fortuna” (LXXXV, v. 12).

³⁸³ Sobre el uso del término *Dueño* para denominar a Dios, *vid.* I, v. 1, y otros ejemplos en XXIV, vv. 57; XXX, v. 45; XL, v. 8; XLIV, v. 11; XLV, v. 26; XLIX, v. 17.

³⁸⁴ Una vez resucitado, Jesús se apareció ante María Magdalena en forma de hortelano (Juan 20, 12-16).

³⁸⁵ Por la alusión de la figura del hortelano, menciona la *flor*: “trampa y engaño que se hace en el juego”, ya que Jesús se aparece disfrazado, pero, también, lo que él mismo representa, “lo más escogido”, además de virginal (*Aut.*).

³⁸⁶ Estos dos versos presentan un uso formulístico propio de la poesía popular; así, por ejemplo, el romance conocido como de “Silvana”, de larga tradición oral, comienza: “Se paseaba Silvana / por la su huerta florida; / si bien toca la guitarra / mejor romances decía” (véanse los comentarios al respecto de Paloma Díaz-Más en su citada edición del *Romancero*, p. 281, vv. 1-2).

³⁸⁷ Marta es una de las mujeres que aparece en el Nuevo Testamento, que recibió a Jesús en su casa, acompañada de su hermana, llamada María, que no le ayudaba en sus muchas tareas (Lucas 10, 38-42). Según se ha explicado en relación con el comienzo del poema, uno de los episodios más característicos de la biografía de santa María Magdalena fue el de la limpieza de los pies de Cristo con sus lágrimas. La misma pareja de santas sirve como referente en el poema dedicado “A la profesión de una religiosa” (XXX, vv. 29-32). Baltasar Gracián, en *El Comulgatorio*, identifica a María Magdalena con María de Betania, hermana de Marta (en *Obras completas*, ed. cit., meditación X, pp. 1534-1536).

[XXV]

A SANTIAGO, PATRÓN DE ESPAÑA*

OTRAS /76/

Al patrón de España llego,
cantando en mis versos flojos
estas quintillas de ciego, /77/
porque es un santo san Diego³⁸⁸
5 que se me lleva los ojos.³⁸⁹

Con justo fin pretender
quiso, haciendo la deshecha,³⁹⁰

* El título del poema remite a una polémica que se había gestado a lo largo de varios años en la España áurea, en la que Santiago y santa Teresa se disputaban el patronazgo de España. Intelectuales de la época como Francisco de Quevedo tomaron parte activa en el conflicto (véase Manuel Ángel Candelas Colodrón, *Quevedo en la polémica del patronato jacobeo. Estudio del Memorial por el Patronato de Santiago y de Su espada por Santiago de Francisco de Quevedo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008). Es evidente la posición del entorno de José Navarro, dada la especial vinculación de la ciudad con el apóstol, a quien, según se cuenta, en su visita a España (v. 21), se le apareció la Virgen en Zaragoza sobre un pilar (v. 36), en torno al cual se edificó la basílica que lleva su nombre. Une sus hazañas bélicas con la faceta evangelizadora del santo por el país, e incluye el lugar de su sepultura, dos leyendas que parece surgir en momentos históricos distintos y se recogen en fuentes diversas, lo cual puede servir para su identificación, según Marta Haro y José Aragués, Marta Haro y José Aragués, “La Vida de Santiago en los santorales castellanos (El *Flos Sanctorum* Renacentista y la tradición medieval)”, en *Formas narrativas breves en la Edad Media. Actas del IV Congreso (Santiago de Compostela, 8-10 de julio de 2004)*, Elvira Fidalgo (ed.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 35-92. Alonso de Ledesma escribe un poema homónimo, en el que destaca sólo las hazañas bélicas; véase *Poesía religiosa española (Antología)*, Lázaro Montero (ed.), Zaragoza, Editorial Ebro, 1969, pp. 166-167. Era frecuente encontrar versos satíricos sobre Santiago, como los que pueden leerse en la *Justa poética por la virgen santísima del Pilar*, de Felices de Cáceres (Zaragoza, Diego Latorre, 1629).

³⁸⁸ Etimológicamente, se ha asociado el nombre de Santiago con “san Jacobo” y “san Diego” (Cov., s.v. *Diego* y *Santiago*).

³⁸⁹ Con el pretexto del uso de las quintillas de ciego, el poeta introduce una broma acerca de los ojos con relación al santo, cuya mirada, según se recoge en *La leyenda dorada*, es símbolo de humildad; véase al respecto Louis Reau, *op. cit.*, vol. 2, pp. 690-702.

³⁹⁰ Por medio de esta antítesis se está remitiendo a varios de los sentidos de un término como *deshecha*: “Disimulo, fingimiento”, pero, también “salida precisa de algún camino, sitio o paraje”, que denomina, además, a una mudanza con la que se acababa cierto género de canciones (*Aut.*). Por extensión, dado que se habla de la partida del santo, es una despedida cortés (Cov.).

la diestra de Dios tener
siquiera para saber
10 cuál era su mano derecha.³⁹¹

La gloria en un monte abierta,
y en un huerto después vio
la prisión que se concierta,
que siempre a Cristo siguió
15 por el monte o por la huerta.³⁹²

De la aurora, que es su guía,
humilde se despidió
para andar en romería,³⁹³
y la Virgen lo envió
20 con Dios y santa María.

Llevó a España su derrota
haciendo divino estrago,
que, de valiente y devota,
siempre España se alborota
25 en oyendo un Santiago.³⁹⁴

³⁹¹ El sintagma *mano derecha* sigue designando en nuestra lengua a una “persona muy útil a otra como auxiliar o colaborador” (*DRAE*) y, además, recuérdese que, según el credo cristiano, Jesús está, simbólicamente, “sentado a la derecha del Padre”, lado asociado, tradicionalmente, con el bien, frente a la *sinistra*.

³⁹² La misma expresión, que significa “por doquier” (Cejador), se emplea en la “Carta del dios Apolo a la academia” (XXI b, v. 51).

³⁹³ Santiago encarnaba el prototipo de *homo viator* y era conocido en Europa desde el siglo XII como “Jacobus peregrinus”, representado en la iconografía por medio de la imagen del apóstol erguido y andante. Será con posterioridad cuando pase a convertirse en el ideal del *miles Christi* o “caballero de Dios”, que se plasma como un Santiago ecuestre, con el sobrenombre de “Matamoros”, y viaja desde la península hasta Hispanoamérica. Véase Robert Plötz, “Lazo espiritual y cultural entre América y Europa: Santiago de Compostela”, en *Galicia, Santiago y America*, Araceli Filgueira (coord.), A Coruña, Xunta de Galicia, 1991, pp. 59-63.

A los más que se inclinaban³⁹⁵
les ponía en la cabeza /78/
el bautismo³⁹⁶ y, si se holgaban,
luego que el agua se echaban,
30 conocían su pureza.

Zaragoza, más ardiente,³⁹⁷
dio a la soberana fragua³⁹⁸
del bautismo mucha gente
y era entonces tan reciente
35 que andaba corriendo agua.

Haciendo de un pilar silla
vio allí el alba a quien me humillo
y quedó por maravilla
el clavel en el capillo,³⁹⁹
40 y la rosa en la capilla.⁴⁰⁰

³⁹⁴ *Santiago* es el nombre común con el que se designa “el grito con el que los españoles invocan a Santiago, su patrón, al romper la batalla contra los moros u otros enemigos de la fe” (*Aut.*).

³⁹⁵ *inclinarse*: “tener afecto a alguno o alguna cosa, favorecerle en lo que pretende o intenta, o tener genio y propensión a algo”, “significa asimismo bajar o encorvar el cuerpo”, “se usa con frecuencia para significar adoración o rendimiento” y, además, “vale también moverse de algún fundamento o razón, a seguir alguna opinión o dictamen” (*Aut.*).

³⁹⁶ Además de su sentido literal, *bautismo*, “por alusión significa desfigurar y honestar cualquier cosa o acción mala y vituperable, poniéndole nombre honesto, y de la virtud a que es opuesta” (*Aut.*).

³⁹⁷ *ardiente*: “metafóricamente, vale fervoroso, activo y eficaz: lo que de ordinario se experimenta y dice de los afectos y pasiones humanas, que son vehementes y fogosos” (*Aut.*).

³⁹⁸ *fragua*: “metafóricamente se toma por el paraje donde se forja o dispone alguna cosa” (*Aut.*).

³⁹⁹ Sobre el término *capillo*, véase IX, v. 8; XX, v. 15; LXII, v. 55; LXX, v. 27.

⁴⁰⁰ Se conforma una paronomasia con “capillo”. *Capilla* es “una pieza de tela que se pone a la espalda de la capa”, “parte del hábito que visten los religiosos de varias órdenes para cubrir la cabeza”, “religioso o monje de cualquiera religión” y, pudiendo aludir al lugar donde se venera el Pilar, “fábrica contigua o separada del cuerpo de la iglesia, que por sí forma una como iglesia aparte, con advocación particular del santo que en ella se venera” (*Aut.*); véase XIV, v. 56; XV, vv. 79-80. Existe además la expresión *estar en capilla*, de la que echa mano el poeta en otras ocasiones (véase XXVI, v. 34; XXVIII, v. 35).

Los ángeles descendieron
con gran prisa a trabajar,
y las alas se pusieron
porque en esto no tuvieron
45 más remedio que volar.

Santiago con fiel anhelo
fue albañil y, sin zozobras,
vio logrado su desvelo,
que para subirse al cielo
50 son menester buenas obras.⁴⁰¹

Con un hacha, ¡pena fuerte!,⁴⁰² /79/
lo hirieron, que fue su cruz,⁴⁰³
y ser dichosa su muerte
hasta la hacha nos lo advierte
55 si se mira a buena luz.⁴⁰⁴

Agora del moro impío
nos libra en cualquier trabajo,⁴⁰⁵

⁴⁰¹ Dilogía de *obra*, en “buenas obras”: edificaciones de calidad, pero, también, acciones piadosas. José Tafalla y Negrete recurre al mismo juego de palabras en un romance dedicado también “A Santiago Apóstol” (CCCXXV, v. 23), *cf.* las anotaciones de M.^a Rosario Juste en la edición de su tesis doctoral inédita, *Estudio y edición de la obra de José Tafalla*, cit., vol. III, p. 1522.

⁴⁰² *Post correctionem*: “en una acha”, que, por el cómputo silábico, hace pensar en la pronunciación actual. Mantenemos, sin embargo, el determinante artículo en “la hacha” (v. 54).

⁴⁰³ Parte de la leyenda del santo dice que murió martirizado con dicho instrumento, que forma parte de su iconografía. Otros santos protagonizan episodios milagrosos en los que se aparecen un ángel en el momento en el que el verdugo levanta el hacha con la que se dispone a quitarle la vida a santa Dorotea, y en semejantes circunstancias mueren san Hermenegildo, san Judas, san Pedro Mártir (véase la citada *Iconografía de los santos*, de Juan Carmona Muela, pp. 112, 187, 264, 375).

⁴⁰⁴ *a buena luz*: “modo adverbial, que significa con reflexión y cuidado” (*Aut.*).

⁴⁰⁵ Además de ser erigido patrón de España, Santiago Apóstol se convirtió en estandarte de la Reconquista y la lucha contra los impíos, apodado *Matamoros*; véase Klaus Herbers, *Política y*

60 y lo hiere con tal brío
que suelta de sangre un río⁴⁰⁶
cada vez que tira un tajo.⁴⁰⁷

65 Cualquier⁴⁰⁸ su favor codicia
que, para darnos noticia
de su humildad, por mil modos
se deja llamar de todos
Santiago de Galicia.⁴⁰⁹

veneración de santos en la península Ibérica. Desarrollo del "Santiago político", Rafael Vázquez Ruano (trad.), Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico, 2006.

⁴⁰⁶ Nótese que la asociación del *brío* con las aguas de los *ríos* aparece, por ejemplo, en *El Criticón*, de Baltasar Gracián: "Allí pierden los ríos sus bríos, su nombre y su dulzura", en *Obras completas*, ed. cit., segunda parte, crisis primera, pp. 1022, donde Luis Sánchez Laílla recuerda, además, el vínculo del *río* con la risa (n. 41). Efectivamente, en la segunda parte de *El Criticón*, crisis undécima, puede corroborarse el concepto graciano de "el río de la risa común" (ibídem, p. 1207).

⁴⁰⁷ Aunque aparezca en minúscula, podría estar haciéndose un juego con el caudal del Tajo, el río de mayor recorrido en la península (*vid.* LXVI, v. 28). La bravura de Santiago ha sido asociada con el león en obras como *Los doce triunfos de los doce apóstoles*, de Juan de Padilla, "El Cartujano", que recoge todos los episodios sobre el santo recreados en el poema de José Navarro (véase la edición de Enzo Nortí Gualdano, Messina-Firenze, Università degli Studi di Firenze, 1978, tomo II, pp. 139 ss.). Dicho animal es, además, símbolo del reino de España, un lugar "especialmente apto para la fe", en palabras de José Enrique Laplana, "Historiografía local y literatura. El caso de Ambrosio Bondía", *Studia aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, vol. 3, p. 283.

⁴⁰⁸ Condicionada por el cómputo silábico, se emplea la contracción de *cualquiera*, que funciona normalmente como adjetivo, aunque aquí aparezca en forma pronominal (*DRAE*).

⁴⁰⁹ Se tiene a la ciudad de Santiago de Compostela, en Galicia, como lugar de la sepultura del apóstol, aunque especialistas como Louis Reau señalan que el santo nunca puso los pies en dicho territorio (*op. cit.*, vol. 2, p. 691).

[XXVI]

A SAN BLAS*

OTRAS /79/

De san Blas he de tratar,
que es un santo peregrino⁴¹⁰
y su historia singular
yo la tengo de contar
5 pan por pan, vino por vino.⁴¹¹

Al principio asegurar /80/
deseara mis aciertos
para no poder errar,
pues dicen que al enhornar
10 se hacen los roscones tuertos.⁴¹²

Fue su vida celebrada
de todos, ¡dichosa suerte!,
con virtudes ilustrada,
mas no diré de su muerte
15 porque fue descabezada.⁴¹³

* En forma de quintillas, nuevamente, se presenta otro poema hagiográfico, dedicado a san Blas, que fuera obispo de Sebaste desde temprana edad y se dedicara a la medicina. Su festividad se celebra el tres de febrero. Es patrón de los cardadores de lana y de los trabajadores del cuero, en general, además de otorgársele la protección contra los males de la garganta, ya que murió, al parecer, ahorcado, pero curó, previamente, a un niño que tenía atravesada una espina de pescado (Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 227-233).

⁴¹⁰ Es *peregrino* no sólo el devoto que visita algún lugar santo, sino que, “por extensión se toma algunas veces por extraño, raro, especial en su línea o pocas veces visto” (*Aut.*). Se dice de otros santos a lo largo de otros poemas, como

⁴¹¹ Locución adverbial que significa decir algo “llanamente, sin rodeos y con claridad” (*Aut.*).

⁴¹² El refrán *al enhornar se tuerce el pan o se hacen los roscones tuertos* (Correas) “enseña que para que las cosas se logren con felicidad, se deben mirar con cuidado y atención a los principios, porque en ellos consiste el que se acierten o se yerren” (*Aut.*).

20 Con pesares, un tirano
le daba en qué merecer,
y estaba tan inhumano
que le pretendía hacer
decir que no era cristiano.⁴¹⁴

25 Furioso al fin una vez,
mirando paciencia tanta,
mandó el pertinaz el juez
que le corten la garganta,
como Dios hizo una nuez.⁴¹⁵

30 La cabeza con presteza
le quitó el acero agudo
que a su cuello se endereza,
pero su ley nunca pudo
quitarle de la cabeza.⁴¹⁶ /81/

Su garganta maravilla
con música singular,
que el mismo Dios quiso oílla,
y el no ponerlo en capilla⁴¹⁷

⁴¹³ Pese a que anuncia que no hablará de la decapitación del santo, lo cierto es que dicho martirio es el motivo principal de muchos de los versos siguientes. Juega con el adjetivo *descabezado*, algo “sin propósito” o “fuera de razón” (*Aut.*).

⁴¹⁴ El gobernador Agrícola pidió a san Blas que defendiera públicamente a los dioses paganos y negara al de los cristianos, a que el obispo se negó (Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 227-233).

⁴¹⁵ Recuérdese que el santo fue decapitado (*vid. supra*). En el cuello, especialmente el masculino, se llama *nuez* al “bulto como nudo que hay en la garganta” (*Aut.*).

⁴¹⁶ Políptoton del verbo *quitar*: la cabeza que le cortan al santo durante la decapitación y, además, en la fraseología del español, *quitar de la cabeza* es disuadir a alguien de sus ideas o convicciones (*DRAE*).

⁴¹⁷ La expresión *estar en capilla* tiene, por una parte, el “sentido recto de de estar el reo previniéndose en ella para recibir la muerte”, pero, además, “metafóricamente significa estar uno aguardando un pesar, o una cosa de gusto, que porque ha de suceder la espera con cierta ambigüedad de que se origina sin cuidado” (*Aut.*). Téngase en cuenta que, como suele ser del gusto

35 es quitarlo del altar.

Hoy bendicen a porfía
pan y vino con fervor,
que todos, con alegría,
trabajan para este día
40 en la viña del Señor.⁴¹⁸

A la fiesta semejante
del gran domingo no es esta,
donde el convento observante
hace a los fieles por fiesta
45 bailar el agua delante.

Aquí las almas devotas,
con estilo peregrino,
benignas y manirrota
por hacer bailar el vino,
50 no quieren que vaya en botas.⁴¹⁹

Esta parroquia afición
tiene grande a su retablo,
y no fue sin ocasión⁴²⁰
que sea la de san Pablo,⁴²¹ /82/

del poeta, en este caso el escenario es literalmente una capilla; es un juego del que hace uso Jos é Navarro en otros poemas (véase XXV, v. 40; XXVI, v. 34).

⁴¹⁸ Expresión lexicalizada presente en la frase hecha *de todo hay en la viña del señor*; “viña”, al mismo tiempo, designa metafóricamente a toda la Iglesia católica (*Aut.*), pero, además, se está hablado del vino, que se obtiene de ella.

⁴¹⁹ San Blas era el patrón de los cardadores de lana y de los trabajadores del cuero de los animales, una idea que podría estar tras este juego con la palabra *bota*, que es, además del calzado, un envase de cuero para conservar licores (*DRAE*) y, especialmente, vino.

⁴²⁰ *ocasión*: “tiempo oportuno”, pero, también, “peligro” (*Aut.*).

⁴²¹ La imagen de san Blas con las manos atadas en el momento de su muerte aparece en el retablo consagrado al santo dentro de la iglesia zaragozana de San Pablo, y aparece además en la

55

porque es vaso de elección.⁴²²

60

Hoy, pues, cualquiera que reza
le pide con eficacia,
cuando la oración empieza,
les dé a sus devotos gracia
de servirle con pureza.

hornacina de una de sus puertas. Este templo recibía anteriormente el nombre de San Blas (cf. Lamberto de Zaragoza, *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón. Contiene las noticias del reino y las de la ciudad de Zaragoza, el origen y progreso de su santa iglesia, las vidas de sus cuarenta y nueve obispos y la apología de la venida de Santiago a España y de la aparición a este de María santísima, viviendo aún en la tierra*, Pamplona, José Miguel Ezquerro, 1782, tomo 2, p. 346).

⁴²² *vaso de elección*: “sujeto especialmente escogido de Dios para algún ministerio singular, y por antonomasia se entiende el apóstol san Pablo” (*Aut.*).

A LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE ZARAGOZA LA VIEJA*

*Lo que tantos os piden,
Virgen, rezando,
esta vez os lo quiero
decir cantando.***

QUINTILLAS

/82/

Virgen, pues veis nuestro afán,
haced que lluevan sin tasa
las nubes, y así verán
que, para darnos el pan,
tenéis la mano en la masa.⁴²³

5

* Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja era otro de los motivos predilectos de la devoción mariana en el valle del Ebro. Se cuenta que los fieles de la ciudad huyeron de la dominación árabe con una imagen de la virgen hasta El Burgo de Ebro, cuya ermita, consagrada a la misma, data precisamente del siglo XVII. En ese tiempo comenzó también a edificarse en el zaragozano templo de San Miguel una capilla para la cofradía encargada de guardar tan preciado objeto, y se colocó en el lugar una copia de la misma. Véase Antonio Serrano Montalvo, "Las devociones aragonesas en el Valle del Ebro", en *III Jornadas de estudios folklóricos aragoneses*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1967, pp. 58-67; Eduardo Torra de Arana, "La ermita de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja", en *Guía para visitar los santuarios marianos de Aragón*, Madrid, Encuentro, 1996, pp. 123-130. Alberto Díez y Foncalda fue autor de otras quintillas "A la Virgen que se trajo de Zaragoza la Vieja a San Miguel de los Navarros, donde le hicieron dos novenas por la seca. Cantáronse en la misma iglesia" (Zaragoza, Juan de Ibar, 1653, p. 20). Muy probablemente podamos vincular este poema de José Navarro con la misma circunstancia, dados los temas desarrollados, incluido el de la lluvia (vv. 1-3).

** Nótese, nuevamente, la presencia de una estructura de villancico, idóneo para ser cantado, un acción que, en este caso (como en XXV, v. 2 y XXXII, v. 56), queda explícita ya desde el estribillo. Antonio Pérez Lasheras señaló que "autores como Bartolomé Leonardo de Argensola, Jerónimo de San José, el padre Villar, Juan de Moncayo, el licenciado Matías Pradas, José Navarro, Jerónimo de Cáncer o José Tafalla y Negrete compusieron villancicos con estructura cantable", a propósito de un estudio sobre "Góngora y su influencia en los villancicos cantados: el caso aragonés", en *Piedras preciosas... Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009, p. 199.

⁴²³ *Con las manos en la masa*: "metido en algún negocio" (Cejador). Nótese que cada estrofa culmina con una frase hecha.

Los campos están sedientos
y al ver que en los elementos
este daño se les fragua, /83/
como no alcanzan el agua,
10 beben por ella los vientos.⁴²⁴

En las aguas disfrazadas
vuestras gracias repetidas
vengan, pues, y desatadas
15 bajen las nubes preñadas,
que serán bien recibidas.

Pues que la piedad os mueve,
el gozo se restituya
a un pueblo que tanto os debe,
tan pobre que ya no llueve,
20 mi dios, sobre cosa suya.

Los cielos, que son amenos
jardines de luces bellas,
abran sus líquidos senos
porque con estar serenos
25 nos hacen ver las estrellas.⁴²⁵

Del pueblo con devoción
por esas calles se topa
una y otra procesión;
Virgen, pues que pobres son,

⁴²⁴ La frase hecha *beber los vientos por* alguien (Cejador) suele decirse de los enamorados, y que adquiere aquí un nuevo sentido dada la fuerza de los vientos de la ciudad de Zaragoza, de la que habla.

⁴²⁵ *ver (las) estrellas*: “sentir fuerte dolor” (Cejador).

30 ponedlos como una sopa.⁴²⁶

 Vuestros favores, por fines
tan justos han de invocarlos, /84/
reina de los serafines,
que están los trigos ruines,
35 y a los bellacos mojarlos.

 También os pide su afán
no los abrase el bochorno,
y con tal cuidado están
presumiendo que aun el pan
40 no se les cueza en el horno.

 Los labradores pedir⁴²⁷
os quieren que sus barajas
se las dejéis proseguir,
para que puedan reñir
45 por quitarme allá esas pajas.⁴²⁸

 En aflicción tan severa,
su amparo, Virgen, os veis,
y así, con su pena fiera,
pide el tiempo que le deis
50 mucho trigo en esta era.

Pan pidimos, pues nos amas

⁴²⁶ *hecho una sopa*: “muy mojado y empapado de la lluvia” (Cejador).

⁴²⁷ Vacilación vocálica por *pedir*, habitual en la época (*vid.* XXVII, v. 51; LI; LXXXV, v. 3).

⁴²⁸ *por quítame allá esas pajas*: “frase con que se da a entender que alguno se irrita con facilidad y poca razón, o corto motivo” (*Aut.*).

55 y nuestro amparo te llamas,
y es la petición astuta,
que si pidiéramos fruta
fuera andarnos por las ramas.⁴²⁹

60 Pero, pues soléis estar /85/
liberal todas las veces,
uno y otro podéis dar
y lleguemos a alcanzar
que haya un pan como unas nueces.⁴³⁰

⁴²⁹ La expresión *andarse por las ramas*, común hasta el español actual, equivale a omitir lo principal o no hablar claro (Cejador). Reaparece en la fábula mitológica que cierra el libro, LXXXVII, v. 79.

⁴³⁰ *Dar un pan como unas nueces* se emplea, en lengua popular, para reprehender o mostrar desacierto (DRAE). Por otra parte, los vocablos *pan* y *nueces* servían para ponderar el buen sabor de los alimentos, al tiempo que remiten a un cierto contenido erótico, algo que no se puede desechar dada la mención de un adjetivo como “liberal” en la misma estrofa (v. 57). Véase al respecto Louis Combet, “Lexicographie et sémantique: quelques remarques à propos de la reedition du *Vocabulario de refranes* de Gonzalo de Correas”, *Bulletin Hispanique*, 71 (1969), pp. 231-254 y Agustín Redondo, “De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro”, en su libro *Revisitando las culturas del Siglo de Oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 133-148.

[XXVIII]

AL NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR

OTRAS /85/

5 Si del caso la verdad
queréis que os refiera yo,
contaré con brevedad⁴³¹
del modo⁴³² que comenzó
el día de Navidad.

10 Por remediar un gran daño
del cielo personas tres
se juntaron aquel año,
y vino a nacer después
un Niño de su tamaño.

15 Y es cosa muy verdadera,
para que a todos asombre,
que tan grande el Niño era
y aun mucho antes que naciera /86/
dicen que estaba hecho hombre.⁴³³

⁴³¹ La noción de la *brevitas*, tan importante en la obra graciana (en una de sus más conocidas máximas del *Oráculo manual y arte de prudencia* o *El Discreto*, ed. cit., p. 221), es un rasgo valorado positivamente en el discurso, especialmente a la hora de lograr algún aprendizaje o provecho. Por el contrario, los excesos eran motivo burlesco ya en Marcial, con quien, recordemos, se llegó a comparar a nuestro poeta: “Mis epigramas te atreves / llamar largas y importunas; / Veloz, tú escribes ningunas: / ¡esas sí que son más breves!” (*Marcial en verso castellano*, ed. cit., p. 263, n.º 111).

⁴³² Resulta interesante el empleo del término *modo*, “aspecto que ante el observador presenta una acción o un ser” (*DRAE*), coincidiendo con Jerónimo de Cáncer y Velasco. En las *Obras varias* de este último, aparecen también unas quintillas “Al nacimiento”, la primera de las cuales dice así: “Pues nadie me lo estorbó, / contaros ahora intento, / sin que falte un sí ni un no / del modo que Dios nació”, ed. cit., p. 148.

Nació, pues, y prevenida
le tuvo un pobre portal
una cuna mal mullida,
porque entonces su caudal
20 andaba ya de caída.⁴³⁴

Los ángeles más preciados
de sus perfecciones sumas,
alegres y apresurados
por no ponerse las plumas
25 se bajaron desalados.

Para pagar nuestra deuda
nos dicen que el Niño baja
pero, aunque pagarla pueda,
no les pareció moneda
30 limpia de polvo y de paja.⁴³⁵

Quisiéronlo celebrar
como a extraña maravilla,
y pusiéronse a cantar,
que, como faltó el altar,
35 hicieron una capilla.⁴³⁶

⁴³³ Es literal el valor de *hacerse hombre*, teniendo en cuenta que Jesús encarnaba, según el credo católico, a la encarnación divina. Además, en oposición al sustantivo “niño”, *estar hecho un hombre* remite a la madurez y al valor de alguien (*Aut.*).

⁴³⁴ *andar de capa caída*: “Frase con que se da a entender que alguno experimenta mala fortuna y descaecimiento en sus intereses y dependencias, y que está en paraje de padecer la última ruina” (*Aut.*).

⁴³⁵ Francisco de Quevedo en su poesía burlesca recurre en diversas ocasiones a esta expresión: “limpias de sastre y de tienda, / como de polvo y de paja”, “chicota muy limpia, / no de polvo y paja, / que hace camas bien, / y deshace camas” (en *Poesía completa*, ed. cit., vol. II, 745, pp. 394-395, vv. 71-72 y 771, p. 493, vv. 25-28, respectivamente).

Pastores por su deseo
(y fue caso extraordinario)
buscaron y, a lo que creo, /87/
despacharon un correo
40 con un ángel ordinario.

Dejaron la cena fría
y acuden con brevedad,
que entonces nadie sabía
el ayuno que traía
45 el día de Navidad.

Ofrécenle agradecidos
corderos por justa ley,
y anduvieron advertidos,
porque donde estaba el rey
50 estuvieran los validos.

Mostraba el Niño contentos
por ver que en esta ocasión
nacía para tormentos,
mas después, con la Pasión,⁴³⁷
55 nos ha de hacer sacramentos.⁴³⁸

⁴³⁶ Se juega con los valores de *capilla*, corporación musical del templo, en relación con el canto (v. 33), y, además, espacio físico dentro de la iglesia o contiguo a la misma, en relación con el citado “altar” (al igual que en XXXVI, v. 15). Sobre la polivalencia del término, véase, asimismo, XXV, v. 40; XXVI, v. 34.

⁴³⁷ El tema central del poema es el nacimiento de Cristo, para el que, sin embargo, el poeta remite al conocido tópico de *La cuna y la sepultura*, que sirviera de título a una obra de Francisco de Quevedo. Se trata de una idea de importante sustrato senequista, que el autor de *El Buscón* quiso poner en relación con el cristianismo, como hicieran también Justo Lipsio o Erasmo (Karl Alfred Blüher, *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 428-429 y 466). Otros poemas remiten del mismo modo a la fugacidad de la vida, uniendo cuna y tumba, o túmulo (LI, v. 26 y LXII, vv. 9-10).

Toda la noche pasaron
los ángeles con desvelo
y, como se les mandaron,
a la Gloria se tornaron;
téngalos Dios en el cielo.

⁴³⁸ Sobre la frase *hacer sacramentos*, empleada en sentido recto y figurado, aparece también en otro poema de José Navarro: “Aunque de otras ocasiones / recelan mis escarmientos, / viéndole hacer sacramentos, / que ha de darme las unciones” (XVII, vv. 25-28).

[XXIX]

A LO MISMO

LETRILLA* /88/

ESTRIBILLO

*Recordad, zagales***
de aquestos contornos,
mirad un prodigio,
notad un asombro,
que el cielo un engaño
nos hace amoroso,
naciendo esta noche
un hombre por otro.*

ROMANCE

Recordad⁴³⁹ que ya saludan
a otro sol más luminoso⁴⁴⁰
las filomenas⁴⁴¹ del cielo,

* Ninguno de los poemas de temática religiosa del libro presentan explícitamente el término “villancico”, si bien ha de señalarse que esta podría ser una de las presentaciones comunes de dicho género. Es, este caso, presentado como una “letrilla”, aparece un romance, “forma binaria tradicional heredada del siglo anterior y constituida de una cabeza [...] y de coplas”, según indicara Alain Bègue con respecto a las diversas composiciones líricas relacionadas con el villancico, al hilo de su estudio de “La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro”, *Criticón*, 83 (2001), p. 134.

*** El término *zagal* alude a un tiempo a la juventud y al oficio pastoril en la mitad oriental de España, según el *DRAE*. Se emplea también en otros poemas de contexto religioso: XXIX; XXXIII, v. 1; XXXIV, v. 1; XLIII, v. 1; LXXXII, v. 22.

⁴³⁹ Remite a la misma apelación que abre el estribillo, dirigida a los “zagales de apuestos contornos”. La voz *zagal* es sinónimo de “joven”, “niño” y “pastor” en la mitad oriental de España, según el *DRAE*. Aparece con frecuencia en la literatura pastoril, de lo cual ofrece abundantes ejemplos la *Vigilia y octavario de san Juan Bautista*, de la aragonesa Ana Abarca de Bolea, algo anterior a esta obra, que prácticamente se abre con una mención de las “zagalas de aquella sierra” en la que se ubica la acción; véase Ana Francisca Abarca de Bolea, *Vigilia y Octavario de San Juan Bautista*, M.^a Ángeles Campo Guiral (ed.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993, p. 46. José Navarro vuelve a emplear el término en sus *Poesías varias* (XXXII, v. 6; XXXIII, v. 1; XXXIV, v. 1; XLIII, v. 1; LXXXII, v. 22).

⁴⁴⁰ Es corriente la identificación de Dios con el sol, al igual que sucede, como se lee en otras composiciones del autor, con el rey o con los príncipes.

los serafines del soto.
 5 Entre caducas ruínas,
 aquel edificio tosco
 de su poder y sus luces
 es el Oriente y el trono.
 Por gozar el blanco aljófar⁴⁴²
 10 que el alba vierte en su rostro /89/
 depuso incendios de sol
 y amanece el clavel rojo.⁴⁴³
 Tan bella aurora le asiste,
 que nunca el común asombro
 15 de la noche le ultrajó
 candores de nieve y oro.
 Ya se desnuda el invierno
 de su hielo riguroso
 y a ver el sol que lo libra
 20 corre risueño el arroyo.
 En tempestades la culpa
 anegaba el mundo a golfos,⁴⁴⁴
 mas ya nos descubre un cielo

⁴⁴¹ *filomena*: denominación poética del ruiseñor (*DRAE*). Dado el asunto del poema, puede recordarse, entre multitud de ejemplos, que los comentarios de san Juan de la Cruz a su *Cántico espiritual* dejan entrever que el de la filomena es el canto por excelencia, que representa la identificación de la palabra poética con la de Dios (véase la ed. cit. de su *Poesía completa y comentarios en prosa*, p. 341). También se tipificó en la “dulce filomena” de la poesía de Garcilaso de la Vega.

⁴⁴² El *aljófar* es un perla de pequeño tamaño (Cov.) y, por semejanza, “gotas de agua, o rocío” (*Aut.*), y, metafóricamente, “lágrimas” (XVII, v. 56; LII, v. 202; LVIII, v. 5; LXI, v. 16; LXII, vv. 22 y 45; LXX, v. 18; LXXVI, v. 25; LXXX, v. 64).

⁴⁴³ El clavel, símbolo de la dama, su belleza y su fidelidad, véase III, v. 34; V, v. 34; VI, v. 26; XIb, v. 13; XVIII, vv. 41 y 54; XX, vv. 13 y 47; LXXV, v. 44; LXXXII, v. 64. Esta flor, además, aparece es una de las imágenes asociadas con Jesús, que figura en otro poema de Luis de Góngora dedicado también “A nacimiento de Cristo, nuestro Señor”: “Caído se la ha un clavel / hoy a la Aurora del seno [...]” (*Obra Completa*, ed. cit., vol. I, pp. 565-566).

⁴⁴⁴ Asociación metafórica de la fuerza de la culpa, potente como la tempestad y el mar, en sinécdoque por medio de *golfos*, a la que ya nos hemos referido en singular (XII, v. 3; XX, v. 31; LII, v. 229; LIII, v. 6; LVII, v. 3; LXVII, v. 30; LXXIV, v. 12), recurrente en las *Poesías varias* también en plural (XXXVIII; XLI, v. 7; LII, v. 19; LXXVIII, v. 2; LXXIX, v. 34).

el iris de paz hermoso.
25 En la campaña del aire
 acentos se oyen sonoros,⁴⁴⁵
 porque a voces de una dicha
 se despierte nuestro gozo.
30 Venid y ofrecedle el alma,
 porque al Infante que adoro
 del corazón los afectos
 son sacrificios más propios.

Recordad, zagales, etc.

⁴⁴⁵ Se refiere a los “acentos” de carácter musical: “suavidad y dulzura de la voz, el modo con que el músico entonca y canta, según las reglas y puntos de música” (*Aut.*). Con ese mismo sentido se emplea en LIII, vv. 108, 123, 145 y 165; LIII, vv. 46 y 90; LXXIII, v. 46; LXXVII, v. 64.

[XXX]

A LA PROFESIÓN DE UNA RELIGIOSA *

ROMANCE /90/

Señoras, la novicita,⁴⁴⁶
que parecía una santa,
hoy que se le cumple el año
nos viene con que se casa.⁴⁴⁷

5 Locuras son del amor,
que parece temeraria
en querer llamarse esposa
de quien ha sido criada.

10 Ella no tiene la culpa
y ya sé yo lo que pasa:
que para estas osadías
el amor le ha dado alas.⁴⁴⁸

* En las *Poesías varias* de José Navarro se recogen cuatro poemas, además de este, dedicados a la profesión religiosa de diferentes monjas (XXXI, XXXII, XXXIII y XXXIV), y uno dedicado a la toma de velo (XLV), en el mismo contexto (véase el capítulo dedicado al análisis temático de la poesía religiosa en nuestro estudio). Celebran el sacro epitalamio, que dio lugar a la composición de poemas, muchos de los cuales conocemos hoy gracias al hallazgo y la conservación de pliegos sueltos, según ha estudiado en profundidad Nieves Baranda, “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares”, *Bulletin Hispanique*, 113, 2 (2011), pp. 269-296 (se refiere a la importancia de este subgénero en la ciudad de Zaragoza, pp. 277-279). Antonio Pérez Lasheras, “Góngora y su influencia en los villancicos cantados: el caso aragonés”, en *Piedras preciosas, op. cit.*, p. 206.

⁴⁴⁶ Diminutivo de *novicia*, la que se prepara para entrar en una orden religiosa (*DRAE*), que juega, además, con la idea de la “novia” de Cristo.

⁴⁴⁷ Es tradicional la interpretación del vínculo de las religiosas con Dios como un matrimonio, práctica que tiene su reflejo en la literatura. Recuérdense, además, principios neoplatónicos como los expresados por León Hebrero, quien señalaba la ilicitud de “hablar del amor intrínseco de Dios, amante y amado, con la misma lengua y con los mismos labios con los que solemos hablar de los amores mundanos”, pero, no obstante, “a nuestro espejo intelectual le basta con recibir y representar la inmensa esencia divina según la capacidad de su naturaleza intelectual” (*Diálogos de amor*, ed. cit., pp. 287-288).

⁴⁴⁸ *dar alas*: “modo de hablar metafórico, que vale tanto como dar aliento, osadía, ánimo o favor a otro, para que se atreva a ejecutar algo que sin esta confianza o por sí solo no lo ejecutaría, extendiéndose tal vez al que franquea su patrocinio, para que alguna proceda o e porte con audacia y con insolencia” (*Aut.*). Puesto que este tipo de vínculo se mide en los parámetros de una relación

Déjenla que Dios la ayude

15 cuando con Cristo se vaya,
que si una vez se desposa
ha de sentirlo en el alma.

Pues la castidad le ofrece
fineza⁴⁴⁹ de su constancia,
y quiere darle la mano, /91/
20 después su alma en su palma.

De un Bernardo⁴⁵⁰ se ha valido
para salir con sus trazas,
que con la leche más pura
fue de los santos la nata.⁴⁵¹

25 Con la música pretende
acariciar a quien ama,
mas es muy lindo su Esposo⁴⁵²
para irle con esas gracias.

En creerse los afectos
30 del galán que la regala
ha sido esta Madalena

amorosa de carácter humano, se remite a las alas de Cupido. Este vínculo “presupone la noción del enamoramiento y constituye la antesala de la unión del alma con Dios o con Cristo”, en palabras de Felipe Gómez Solís, *Imágenes eróticas y bélicas de la literatura espiritual española (Siglos XVI-XVII)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1990, p. 24. También Vicente Sánchez, en un poema de este mismo cariz, escribía: “del Amor las plumas calza, / bella ninfa, que de un vuelo / pretende llegar al Cielo” (*Lira poética*, ed. cit., vol. I, p. 221).

⁴⁴⁹ *fineza*: “acción o dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro” (*Aut.*).

⁴⁵⁰ Mayúscula en el original: juego de palabras con la orden religiosa y el nombre de Bernardo, santo borgoñés (s. XII), que impulsó la orden del Císter, y fue la imagen visible de una nueva orden religiosa de extraordinaria importancia en la Península Ibérica. Véase Thomas Merton, *San Bernardo, el último de los padres*, Madrid, Rialp, 1956; Georges Duby, *San Bernardo y el arte cisterciense: el nacimiento del Gótico*, Madrid, Taurus, 1981; Santiago Cantera Montenegro, *San Bernardo o el Medioevo en su plenitud*, Madrid, Criterio Libros, 2001. Las referencias al santo continúan en el poema siguiente (XXXI, v. 16).

⁴⁵¹ La expresión *ser la nata*, que indica distinción, figura también en el primero de sus vejámenes (*vid. supra*, XXI), y, años más tarde, vuelve a ser empleada por el poeta en su *Loa para la comedia de la fuerza del natural* (v. 309).

⁴⁵² Dios pasa a desempeñar el papel de Esposo de las religiosas (v. 41; XXXI, vv. 7 y 39; XXXII, vv. 31 y 50; XXXIII, vv. 29; XXXIV, v. 25; XLV, v. 29), al igual que sucede con algunas santas de las que escribe José Navarro (XXXVII, vv. 8 y 32; XLVII, v. 8; XLIX, v. 20).

más piadosa que una Marta.⁴⁵³
 Lucía la favorece,
 y es maravilla bien rara
 35 que quien más cegó de amores
 las vistas⁴⁵⁴ le dé en su casa.⁴⁵⁵
 Olvídense del adorno
 si el casamiento la agrada,
 que quien las galas desprecia
 40 esa se lleva la gala.
 En la gracia de su Esposo
 ha de quedar confirmada
 y, si era antes Madalena, /92/
 agora ha de ser Bernarda.⁴⁵⁶
 45 Teniendo esposas su Dueño,⁴⁵⁷
 a que se case la llama;

⁴⁵³ Sobre las santas Marta y María Magdalena, que ya aparecen vinculadas en otro poema, “A la Madalena”, véase la anotación correspondiente (XXIV, vv. 59-60). Podría tratarse del nombre de la joven antes de entrar en el convento, o funcionar como un mero sustantivo genérico, asociado con el pecado que simboliza la santa como personaje bíblico. Frente a lo que sucede en las *Poesías varias* de José Navarro, puede observarse en otros poemas similares de escritores cercanos, como Vicente Sánchez, la tendencia a incluir el nombre propio de la religiosa en el título de la composición (*vid. Lira poética*, ed. cit.), o bien el de los padrinos de la ceremonia, como hizo, por poner un caso representativo, la hija de Lope de Vega. Cf. Marcela de San Félix, *Obra completa*, Electa Arenal y Georgina Sabat-Rivers (eds.), José María Díez Borque (pról.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, p. 74..

⁴⁵⁴ Además de apelar al sentido de la visión, *vistas*, usado en plural significa tanto la “concurcencia de dos o más sujetos que se ven a fin determinado”, como, también, en el contexto del sacro epitalamio, “los vestidos y tocador que los novios envían a sus futuras esposas” (*Aut.*).

⁴⁵⁵ La religiosa entraría a formar parte del zaragozano convento de Santa Lucía, de la orden de las Bernardas, acerca de la cual se ha estudiado la abundancia de pliegos sueltos que imprimía con este tipo de composiciones (Nieves Baranda, art. cit., p. 280). A la santa se la representa normalmente con una bandeja en la que porta sus propios ojos. En el siglo XVI se creía que ella misma se los había arrancado (el mismo motivo se recrea en XLIX, v. 19), por lo que se le encomienda hasta nuestros días, según la tradición cristiana, la protección de la vista (*vid.* Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003, pp. 292-294). Es por ello posible la conjunción de dos imágenes de larga tradición como la de la santa y la del ciego de amores, esta vez desde una perspectiva religiosa (el amor divino).

⁴⁵⁶ Mantenemos en este caso la mayúscula del original, Bernarda, para conservar el juego del poema, que remite a la orden en que ingresa la religiosa, pero se opone, además, a la pureza que ello indica frente al nombre propio de Magdalena (v. 43).

⁴⁵⁷ En cuanto al término *dueño*, véase XXIV, vv. 53 y 57; XL, v. 8; XLIV, v. 11; XLV, v. 26; XLIX, v. 17.

sin duda que mucho ayunan
pues no le parecen hartas.⁴⁵⁸

50

Reinos a todas ofrece,
mas no tema aunque son tantas,
que, si tiene buen juicio,
ha de salir coronada.⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ El adjetivo *hartas* puede significar “suficientes” y, además, “satisfechas”. Téngase en cuenta la especial connotación de este tipo de ideas asociadas con el santo, ya que la *salsa de san Bernardo*, en la fraseología popular, servía para explicar “el hambre, o apetito bien dispuesto, que uno suele tener, por lo que no repara en que la comida está bien o mal sazonada” (*Aut.*).

⁴⁵⁹ Amén de la metáfora regia, *coronado* “se llama al clérigo tonsurado, o el ordenado de menores órdenes, que goza del fuero de la Iglesia” (*Aut.*).

[XXXI]

A LO MISMO*

SIGUIDILLAS /92/

A la novia dichosa
cantaré aprisa⁴⁶⁰
parabienes en traje
de seguidillas.

5 Las esposas de Cristo
a Madalena⁴⁶¹
con su Esposo la casan,
que es una y buena.

10 Si del siglo⁴⁶² se aparta,
viva gustosa, /93/
y en dejando este mundo
ruede la bola.⁴⁶³

A ser hija se pone
de un bravo santo

* Recuérdese que el poema anterior estaba dedicado “A la profesión de una religiosa” (XXX) que entraría a formar parte del convento zaragozano de Santa Lucía, de la orden de las Bernardas.

⁴⁶⁰ Muchos de estos poemas tuvieron, probablemente, un acompañamiento musical, y se escribían para ser cantados. De este modo se animaba la celebración y el encierro de las religiosas, tradicionalmente asociado con la creación literaria, como hemos expuesto en capítulo dedicado al estudio de la poesía religiosa. Véase al respecto Sonjia Herpoel, “Sociabilidad y literatura en los conventos femeninos del Siglo de Oro”, en *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Mechthild Albert (ed.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 239-253.

⁴⁶¹ Como en el poema anterior, se evoca el nombre de la religiosa.

⁴⁶² Se denomina *siglo* la vida de la que se aparta la persona cuando entra a formar parte de una orden religiosa (*Aut.*).

⁴⁶³ *ruede la bola*: “frase vulgar que equivale a holguémonos, y corran las cosas como quisieren. Úsanlo mucho los perdidos y que no reparan en los inconvenientes y resultas que suelen traer las acciones inconsideradas” (*Aut.*).

15 que, con ser tan meliflúo,⁴⁶⁴
era un Bernardo.⁴⁶⁵

 Alcanzó de entendido
renombres altos,
 teniéndose la leche
20 siempre en los labios.⁴⁶⁶

 Porque con desengaños
del mundo viva,
 abrir le hará los ojos
santa Lucía.⁴⁶⁷

25 Mire que a esta patrona⁴⁶⁸
la quieren todos,
 y es sin duda la santa
de más devotos.⁴⁶⁹

⁴⁶⁴ *meliflúo*: “lo que tiene miel, o es parecido a ella en sus propiedades”, pero, también, delicado en el trato y la explicación (*Aut.*). A san Bernardo de Claraval, tan influyente en el misticismo hispánico, se le conoce con el sobrenombre de *doctor Meliflúo* o *de la boca de miel* (Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 207-216).

⁴⁶⁵ Se asocia el antropónimo del santo con el adjetivo que da nombre a su propia orden; véase el poema anterior: XXX, v. 21.

⁴⁶⁶ *estar alguien con la leche en los labios*: “faltarle, por ser joven, los conocimientos que traen consigo la experiencia o la edad madura” (*DRAE*). Se aprovecha la plasticidad de la escena más conocida dentro de la iconografía de san Bernardo es la de la *lactatio*: la Virgen que, con Jesús en brazos, presiona su pecho, del cual emana un chorro de leche que llega hasta la boca del santo. Una representación de la misma se encuentra en un relieve renacentista de Pedro Moreto, en la Seo de Zaragoza, que ha sido catalogado como uno de los más representativos de toda Europa a la hora de estudiar a san Bernardo, siguiendo a Francisco J. Sánchez Cantón en su presentación al libro de Rafael M. Durán, *Iconografía española de san Bernardo*, Poblet, Monasterio de Poblet, 1990, pp. 39-50. Entre otras múltiples fuentes, se puede obtener más información sobre el mismo de Joaquín Albareda Piazuelo, *El retablo de San Bernardo de la Seo, Zaragoza*, Institución Fernando el Católico, 1952.

⁴⁶⁷ Recuérdese que el asunto que motiva las seguidillas es la misma profesión del poema anterior, por lo que el convento donde ingresa la religiosa, como se ha señalado, sería el de Santa Lucía (*vid. supra*).

⁴⁶⁸ Son reiterados los juegos con el campo semántico de la visión: a “abrir los ojos” se suma el verbo “mire”.

De vivir encerrada
30 no tenga pena,
que en el cielo se ensanchan
las que aquí se entran.

En la música tiene
gracia notable, /94/
35 pero el órgano crea
que es cosa de aire.

A los sones atienda
como se aplica,
que su Esposo no gusta
40 de fantasías.⁴⁷⁰

Mas, si el órgano toca,
en Dios confío,
que hará en este convento
mucho ruido.

45 Créanme que las coplas
ya se me acaban
por el paso en que me hallo
de la garganta.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Amén de los fieles con los que contaría la santa, se juega con los *votos* o *exvotos* que se le hacían o “daban”. Aún hoy en día suelen ser llamativos en relación con los del resto del santoral, ya que, frente a las velas, que suelen ser ofrenda corriente, a santa Lucía se hacen generalmente ofrendas con forma de ojos, colocados en el entorno de su imagen en los lugares sagrados.

⁴⁷⁰ Además de imaginación o ficción, *fantasía* “se llama también el movimiento repentino, o impulso del espíritu, que mueve e incita a ejecutar alguna cosa sin consideración, ni reflexión” (*Aut.*, s. v. *phantasia*). Se refiere a Dios.

⁴⁷¹ El *paso de la garganta* (Cejador), aparece en otros poemas del autor (XXIII, vv. 59-60), pero también en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, vv. 394 y 411.

[XXXII]

A LA PROFESIÓN DE UNA RELIGIOSA
DEL CONVENTO DE JERUSALÉN*

QUINTILLAS /94/

Para dar un parabién

hoy mi musa se alboroz:

miren⁴⁷² el milagro bien,

que canto en Jerusalén⁴⁷³

/95/

5

y me oyen en Zaragoza.

A la zagala⁴⁷⁴ que un velo

nube será de su cara

(esfera de fuego y hielo),

* Existe un monasterio de Jerusalén en Zaragoza, de las hermanas clarisas, ubicado en el actual paseo de Isabel la Católica, nº 10 (por ello el nombre de “la pastorcilla Clara”, v. 10). El convento de Jerusalén estaba en la calle del Hospital, en los aledaños del actual Paseo de la Independencia, como recuerda Aurelio Baquero en su *Bosquejo histórico del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1952, p. 57. La orden poseía numerosos inmuebles en la ciudad que arrendaba, siguiendo una tónica generalizada en el siglo XVII, como ha estudiado Ana Sanz de Bremond y Mayáns, “Aproximación documental a la economía clariana aragonesa: los documentos del Archivo Histórico Nacional”, *La clausura femenina en España. Actas del simposium (1/4-IX-2004)*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2004, vol. 2, pp. 1198-1199. También Vicente Sánchez dedicó otras quintillas “A la profesión de la señora doña María de Borja y Aragón, en el convento de Jerusalén de Zaragoza” (véase su *Lira poética*, ed. cit., vol. I, pp. 239-240).

⁴⁷² La forma imperativa del verbo *mirar*, segunda persona del plural, podría remitir a la oralidad de la escritura y a la presencia de interlocutores, por medio de la sinestesia que significar percibir con los ojos lo que se cuenta por medio de la palabra (*vid.* XXXVIII, v. 29; XLVI, v. 1; LVI, v. 18).

⁴⁷³ El poeta aprovecha el nombre del convento para incluir un juego de trasfondo religioso al aludir, al mismo tiempo, el topónimo que designa la ciudad de Jesucristo.

⁴⁷⁴ El término *zagala* aparece repetidamente, como se ha señalado, en las *Poesías varias*, con especial notoriedad dentro de los poemas cuyo asunto es la toma de velo (*vid.* XXIX; XXXIII, v. 1; XXXIV, v. 1; XLIII, v. 1; LXXXII, v. 22).

10 hoy le da su luz el cielo
y es la pastorcilla⁴⁷⁵ Clara.

15 Despósase venturosa
con su Dios en conclusión,
providencia misteriosa,
y en siendo una vez esposa,
no saldrá de la prisión.

20 Procure tener cuidado
en merecerlo propicio,
que su condición ha dado
en quejarse del pecado
y eso es quejarse de vicio.⁴⁷⁶

25 Hoy le da con opulencia
la más sabrosa vianda,
que es mucha su providencia,⁴⁷⁷
y aquí liberal le manda
quedarse a hacer penitencia.

Pues es grande, según creo,
su riqueza, podrá aquí
llenarse bien el deseo, /96/

⁴⁷⁵ El elogio de la religiosa se realiza frecuentemente equiparándola con una pastora que se entrega al cuidado de Cristo, el Cordero (vv. 41-45; aparece igualmente en los poemas siguientes, XXXIII, XXXIV).

⁴⁷⁶ *quejarse de vicio*: “frase que vale sentirse o dolerse con pequeño motivo, o de lo que no se debe” (Aut.).

⁴⁷⁷ La capacidad de reflexión, inducción, deducción, y prevención, es llamada *vianda*, “sustento y comida de los racionales” (DRAE), al igual que el entendimiento por parte de Uztarroz en su *Aganipe de los cisnes aragoneses*: “Los platos que sirvieron a la mesa, / no a la gula sirvieron de alimento, / antes fueron expresa / vianda del Real entendimiento” (ed. cit., pp. 12-13).

[XXXIII]

A LO MISMO*

ESTRIBILLO /97/

*A la novia que se casa
y en fuego de amor se abrasa,
y a una esfera se conduce
donde arde y donde luce
hoy, que su esplendor estrena
y el sol de arrebol** la raya,
tengo de darle la vaya
en vez de la norabuena.****

ROMANCE /98/

Cuidado con la zagala⁴⁸⁵

que a una cárcel⁴⁸⁶ se sujeta,
que a las prisiones se viene
por Cristo, que la hace buena.

5 Los menos es el dejar
en el mundo las riquezas,
que si allá arrima las joyas,
aquí le vendrá de perlas.

10 Atienda lo que le digo,
que si vive desatenta,

* Recuérdese el título del poema anterior, dedicado, como este, “A la profesión de una religiosa del Convento de Jerusalén” (XXXII), de la orden de las clarisas.

** Sobre *arrebol*, *vid.* III, v. 21; XVIII, v. 72; LII, v. 69; LIII, v. 41; LXII, v. 34; LXX, v. 9; LXXV, v. 32; LXXVII, vv. 24 y 84.

*** Por aféresis y contracción, habituales en la época, figura *norabuena*, que significa “lo mismo que enhorabuena” (*Aut.*).

⁴⁸⁵ Sobre el término *zagala*, *vid.* XXIX; XXXII, v. 6; XXXIV, v. 1; XLIII, v. 1; LXXXII, v. 22.

⁴⁸⁶ Se entiende el convento como sinónimo de prisión (también en LVI, v. 86), siguiendo la imagen de la cárcel de amor (casto ahora), a la que el poeta recurre en otros poemas (IV, vv. 34 y 40; XI, vv. 69-72; LXV, vv. 25 y 30; LXXIX, vv. 57-60; LXXIII, vv. 29-32).

aun en las culpas más leves
la han de oír penitencia.

15 Mire con quién se acompaña,
mas bien podrá conocerlas,⁴⁸⁷
que van de sayal⁴⁸⁸ vestidas
y enseñan luego la cuerda.⁴⁸⁹

20 Tendrá por cosa pesada
la vestidura que lleva
y ha de parecerle gala
en haciendo hábito della.

Un beneficio la hacen
y para que lo agradezca /99/
la dan con él en el rostro
cuando este velo la entregan.⁴⁹⁰

25 Yo no sé bien lo que emprende,
mas si esta vida profesa
no podrá andar por el mundo
con la cara descubierta.

30 Aquí la encierra su Esposo
y, para que ande compuesta,
vivirá siempre aliñada
con una vez que la prenda.

⁴⁸⁷ *conocer*: “tratar, comunicar alguna persona con respeto” (*Aut.*).

⁴⁸⁸ *sayal*: “tela muy basta labrada de lana burda” (*DRAE*), típica de religiosos y penitentes (*Cov.*).

⁴⁸⁹ Hacer las cosas *por debajo de cuerda* indicaba hacerlas reservada y ocultamente (*Aut.*), y parece tener que ver, por tanto, con las falsas apariencias.

⁴⁹⁰ José Navarro hará uso en varias ocasiones a lo largo de sus *Poesías varias* (LII, v. 43; LV) y, también, en su *Loa para la comedia de la fuerza del natural* (v. 31), del pronombre personal de tercera persona en femenino para el complemento indirecto, fenómeno denominado *laísmo*. Rafael Lapesa señaló que el español del Siglo de Oro presenta este tipo de innovaciones no etimológicas con respecto a la distinción de casos y géneros, que pervive hasta nuestros días, especialmente en la zona Norte y Centro peninsular. Sin embargo, “aun con el predominio del gusto conservador, aragoneses como los Argensola y andaluces como Jáuregui” ofrecen ejemplos de *laísmo*. Véase su *Historia de la lengua española*, Ramón Menéndez Pidal (pról.), Madrid, Gredos, 2005, §97, 7, p. 388 y §116, 8, pp. 450-451).

Como es cazador tan diestro,
cada vez que tira acierta
35 y se queda muy gustoso
luego que tiene una presa.⁴⁹¹
Atención, pues, y cuidado,
mire que a lucir empieza
y para guardar la luz
40 es lo mejor que esté en vela.⁴⁹²

*A la novia que se casa
y en fuego de amor se abrasa, etc.*

⁴⁹¹ *Presa* es la víctima del cazador, Dios, en este caso, pero, además, es aquella que se encuentra en la cárcel de amor que simboliza el vínculo religioso, siguiendo los tópicos de la poesía amorosa, que sirven para expresar el amor divino. Domingo Ynduráin, a propósito de la poesía de san Juan de la Cruz, señalaba en sus anotaciones que la caza de amor es un tema "casi eterno y se encuentra tanto en D. Juan Manuel como en la *Celestina*", pero también en las *Metamorfosis* (véase su edición de la *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 221)

⁴⁹² El sustantivo *vela* denomina la "asistencia devota que se suele tener por orden, horas o turno delante del Santísimo Sacramento", "metafóricamente, se toma por cuidado, vigilancia y desvelo en las cosas" y, por otra parte, no olvidemos que se está tratando de la nueva luz de la religiosa, que toma, además, el *velo*.

[XXXIV]

A LO MISMO*

ESTRIBILLO /100/

*Pastorcilla dichosa,
que vuelas y ardes,
no desprecies las llamas
en que renaces.**
Serás, si tiendes el vuelo,
avecilla en la selva, astro en el cielo.*

ENDECHAS /100/

Oye, zagala hermosa,⁴⁹³
de cuyas luces bellas
las flores y los astros
son vana competencia.⁴⁹⁴

5

Al sitio deste cielo
en hora buena vengas,
si fuiste flor humana,
a ser divina estrella.

* Este poema debe contextualizarse, junto con los dos anteriores, en la celebración de “la profesión de una religiosa del Convento de Jerusalén” (XXXII).

** Hay un paralelismo evidente con el ave fénix, fruto del sentido de transformación del rito. Véanse en este mismo poema, más adelante, vv. 13-20.

⁴⁹³ Sobre el término *zagal*, vid. XXIX; XXXII, v. 6; XIII, v. 1; XLIII, v. 1; LXXXII, v. 22.

⁴⁹⁴ La imposibilidad del sol o las estrellas a la hora de competir con el brillo y la belleza de la dama se traslada al ámbito de la lírica religiosa (véase XIX, vv. 13-16 y 21-24).

Del tálamo⁴⁹⁵ que eliges
10 serán nupciales teas
el rayo de tu fuego, /101/
la luz de tu pureza.

Mejor que el ave hermosa,
cuyas plumas renuevan
15 en ardientes aromas
olorosas centellas,⁴⁹⁶

a nuevo ser renaces,
y en agradable ofrenda
a más activo fuego
20 tus afectos se queman.

De las flechas herida,
solicitas las flechas
de amor tan generoso
para que más te hieran.

25 ¡Oh, cuán fino tu Esposo
tu beldad galantea,
tu afecto solicita,
tu cuidado desea!

⁴⁹⁵ Acerca del cultismo *tálamo*, se hace explícita aquí su relación con las nupcias. *Vid.* V, v. 45 y XVIII, v. 49.

⁴⁹⁶ Se refiere al ave Fénix; nótese que se trata de un calco de otros versos del mismo poeta: “como el ave a quien renuevan / de los aromas ardientes / las olorosas centellas” (XX, vv. 42-44). Son habituales las menciones del animal mitológico para representar la renovación religiosa, como se percibe en los poemas dedicados a monjas por parte de José Navarro, la resurrección de los santos (XXXIX, v. 31; XLVIII, v. 29), o el ascenso de la Virgen, de lo cual podemos encontrar abundantes ejemplos en otros contemporáneos. Así lo emplea fray Jerónimo de San José en su soneto “A la Asunción de Nuestra Señora”, incluido por José Manuel Blecua en su ya citada antología de *La poesía aragonesa del Barroco*, p. 102.

[XXXV]

A SAN AGUSTÍN*

QUINTILLAS /102/

De san Agustín diré,
aunque perdido me vea,
todo aquello que le sé,⁴⁹⁷
y deste modo veré
5 si le dura la correa.⁴⁹⁸

De nuestra fe las firmezas
dudó el santo algunos días
y con raras sutilezas
dijo a la Iglesia herejías
10 y después dijo bellezas.⁴⁹⁹

De Milán el soberano
arzobispo en profecía,

* El molde estrófico de la quintilla (*abaab*) es, de nuevo, el escogido para hablar de san Agustín de Hipona, uno de los cuatro grandes doctores y padre de la Iglesia, era hijo de santa Mónica y de un hombre pagano. Autor de las famosas *Confesiones* y *De Civitate Dei*, estudió Retórica en Cartago y, después, en Roma. La suya y la de san Benito son las únicas *reglas* (v. 33) aprobadas por la Iglesia; véase Louis Reau, *op. cit.*, pp. 149-157 y San Agustín, *Confesiones*, Jordi Avilés Zapater (ed.), Pedro Ribadeneyra y Ángel Custodio (trads.), Barcelona, Planeta, 1993, pp. 15-17, 23 ss.

⁴⁹⁷ José Navarro se limita a reflejar el imaginario más extendido del santo, mientras que hubo en aquel tiempo otros autores que trataron de ahondar en las ideas agustinianas por medio de su propia escritura. Así se ha estudiado en el caso de Calderón de Barca y *La vida es sueño*, mientras que en algunos de sus autos sacramentales podemos ver, asimismo, cómo el santo interviene cual si fuera un personaje más (*No hay instante sin milagro* o en *El sacro Parnaso*). Véase al respecto Hans Flasche, “Calderón y san Agustín”, en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, vol. II, pp. 195-207 e “Ideas agustinianas en la obra de Calderón”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984), pp. 335-342.

⁴⁹⁸ Frecuentemente se representa al santo con un cinturón o correa de cuero, identificada con el hábito agustino. Es un motivo especialmente popular en España, donde se fundó la Cofradía de los Cinturados de san Agustín y santa Mónica, en honor de Nuestra Señora de la Correa. (véase el capítulo dedicado a la poesía religiosa).

⁴⁹⁹ *decir bellezas*: “hablar oportunamente, con gracia y donaire sobre alguna materia, [...] se suele decir de un grande orador, o de un hombre discreto y docto” (*Aut.*).

con ver error tan profano, /103/
aun antes de ser cristiano
15 lo puso en la letanía.⁵⁰⁰

Halló la ley verdadera
aliviando sus fatigas,
echado al pie de una higuera,
que quiso desta manera
20 darle al demonio dos higas.⁵⁰¹

Con el bautismo su seta
dejó, y a Dios cantar pudo
un himno con fe perfeta,⁵⁰²
que le dio al verse desnudo
25 gana de hacerse poeta.

De un misterio prodigioso
que averiguar quiso osado
vio el desengaño gozoso,
con un niño muy donoso
30 y con un mar muy salado.⁵⁰³

⁵⁰⁰ San Ambrosio de Milán, también doctor y padre de la Iglesia, era hermano de santa Marcelina, y bautizó a san Agustín en el siglo IV d. C.

⁵⁰¹ Otra de las escenas asociadas con la vida de san Agustín es la de una revelación tardía que este tuvo bajo una higuera, junto a la que se encontraba leyendo, cuando abrió al azar un pasaje de las epístolas de san Pablo: “Andemos decentemente y como de día, no viviendo en comilonas y borracheras, no en amancebamiento y libertinaje, no en querellas y envidias, antes vestíos del Señor Jesucristo, y no os deis a la carne para satisfacer sus concupiscencias” (Rom. 13, 13-14).

⁵⁰² Contracción de los grupos consonánticos de carácter culto, habitual en el Siglo de Oro, como se ve en “perfeta [...] seta”, por *secta* (Cov.), que logra aquí el mantenimiento de la rima. Curiosamente, el mismo juego de palabras y la misma rima aparece en unas quintillas de Vicente Sánchez “A santa Nunilo, y Alodia”, en su *Lira poética*, ed. cit., vol. I, p. 340. En las *Poesías varias* de José Navarro, véase también LXV, v. 36 y LXXXIV, v. 22.

Fundó el santo esclarecido
religión,⁵⁰⁴ y su sagrado
instituto,⁵⁰⁵ recibido
por el mundo, se ha extendido
35 pero nunca se ha ensanchado.⁵⁰⁶

De los herejes cuchillo
era cuando disputaba /104/
y avergonzados de oílo
el santo fue su martillo
40 aunque antes nos la clavaba.

Sacrificábase ufano
a su dios agradecido
y el Monarca soberano
no halló corazón más sano,
45 ni corazón más herido.⁵⁰⁷

De amante y sabio presuma,
que su ingenio con mil galas
voló a la esfera más suma,

⁵⁰³ Se refiere al misterio de la Trinidad, evocado, a partir del siglo XV, en la representación de un niño que se le aparece al santo mientras medita a la orilla del mar. El pequeño recoge agua salada con una concha, en la que quiere recoger todas las aguas del océano (Louis Reau, *Iconographie de l'Art Chrétien. Tome III: Iconographie des Saints*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, vol. 1, pp. 150-154).

⁵⁰⁴ Recuérdese que, como se ha señalado anteriormente, el santo motivó la fundación de una orden religiosa.

⁵⁰⁵ *instituto*: “establecimiento, forma, regla y método particular de vida con firmeza e inmovilidad de estado, como es el de las religiones” (*Aut.*).

⁵⁰⁶ El verbo *ensanchar* significa, como *extender*, “agrandar [...], dilatar, hacer una cosa mayor de lo que es”, mientras que *ensancharse* significa “ponerse grave, afectar señorío, hacerse de rogar, presumiendo de sí y de que puede valer para con otros” (*Aut.*).

⁵⁰⁷ Otra de las imágenes emblemáticas vinculadas con el santo es un corazón en llamas atravesado por tres flechas, heredero del corazón de Jesús (*vid.* José Luis Urrutia, *Teología del Sagrado Corazón*, Madrid, Editorial Apostolado de la Prensa, 1961).

su corazón, con dos alas,
su mano, con una pluma.⁵⁰⁸

⁵⁰⁸ Muy similar es esta quintilla a los versos de pie quebrado que el poeta dedicó a san Pablo: “Su dotrina verdadera / escribió en sagradas *Sumas* / con mil galas, / que Dios, para que escribiera / y no le faltaran plumas, / le dio alas” (XXIII, vv. 49-54; también XXXIII, v. 36). Se trata de la común asociación de las alas de la santidad y la pluma de la escritura (*Apocalipsis*; *Éxodo* 24), que, en palabras de Aurora Egido, “es, a fin de cuentas, la que abre camino a los tesoros del conocimiento” (remitimos a su libro citado, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, pp. 33 y 85). Además, es un nuevo ejemplo de la tan repetida rima en “-uma” (*vid.* V, vv. 1, 4 y 5; XII, vv. 13 y 14; XV, vv. 32 y 35; XXIII, vv. 50 y 53; XXVIII, vv. 22 y 24; XXXV, vv. 46, 48 y 50; LII, vv. 148, 150 y 152; LIII, vv. 55 y 56; LXI, vv. 10, 12 y 13; LXXIII, vv. 36, 41 y 42; vv. 128, 130 y 132 de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*).

[XXXVI]

A SAN BARTOLOMÉ*

ROMANCE /104/

Escuchen,⁵⁰⁹ que he de cantarles
las alabanzas de un santo
que le dejaron más bello
cuando la piel le quitaron:⁵¹⁰
5 aquel Zaqueo dichoso
que fue de Cristo llamado, /105/
y empezó a dar mucho fruto
desde que subió en un árbol.⁵¹¹
Dio de limosna su hacienda
10 que a los tesoros guardados
el partarlos con los pobres
sirve de multiplicarlos.
Dejolo todo por Cristo,
que entonces iba fundando
15 su iglesia, y en la capilla⁵¹²
quiso poner estos cantos.

* San Bartolomé, uno de los doce apóstoles que, mientras que no figura en el evangelio de Juan bajo el mismo nombre (sino, según se dice, bajo el de Natanael), en los evangelios sinópticos aparece siempre en compañía de Felipe (Mateo 10, 3; Marcos 3, 18; Lucas 6, 14). Según cuenta la tradición, expulsó al demonio que se veneraba en un templo, que consagró, después, a Jesús. Murió en Armenia, deshollado vivo, razón por la cual se ha tenido por patrón de los curtidores. Véase Louis Reau, *op. cit.*, pp. 180-184.

⁵⁰⁹ Frente a la sinestesia que se prefiere en otros momentos, apelando al interlocutor mediante el imperativo *miren* (*vid.* XXXII, v. 3; XXXVIII, v. 29; XLVI, v. 1; LVI, v. 18), el poeta escoge aquí una acción más acorde con los sentidos propiamente implicados.

⁵¹⁰ Puesto que se cuenta que el santo murió cuando le quitaban la piel, así alcanzaría su unión con la divinidad, belleza suma. No obstante, podría leerse en clave humorística debido a la falta de fijación entre las grafías *b* y *v*: *vello* (pelo, cabello), y no *bello* (hermoso).

⁵¹¹ Zaqueo era un hombre humilde que, para ver a Jesús en Jericó, se subió a un árbol (Lucas 19, 1-10). El nombre pasa a denominar de manera genérica a los puros de corazón. Era corriente la representación de san Bartolomé en el momento de su martirio, cuando fue desollado atado a un árbol.

⁵¹² Alude al espacio físico, y, además, a la corporación musical religiosa, los mismo valores que en XXVIII, v. 35. Véase, además, sobre la polivalencia del término, XXV, v. 40; XXVI, v. 34.

Convertía los gentiles
y en la India predicando⁵¹³
fue quien del oro del cielo
20 tiró la barra más alto.⁵¹⁴

En una cadena puso
al demonio atraillado⁵¹⁵
y él se ponía hecho un perro
de verse estar como un galgo.⁵¹⁶

25 En esta dura cadena
vio repetidos los daños,
que, con ella, sus desdichas
se le iban eslabonando.⁵¹⁷

Para las trojes⁵¹⁸ de Cristo

30 fue muy fértil aquel año /106/
y en la era de su tiempo
cogió el cielo mucho grano.

De Armenia al rey poderoso

⁵¹³ Se cuenta que san Bartolomé marchó a predicar a la India, Mesopotamia, Arabia y Armenia (v. 32) después de presenciar la Ascensión de Jesús (*Hechos* 1, 13).

⁵¹⁴ La *barra* es como se denomina a las porciones de metales preciosos que se sacan de la mina (hablando del “oro del cielo”). Los logros de la predicación de san Bartolomé en la India se enfatizan mediante la tan connotada expresión *tirar la barra*: “Género de diversión que para ejercitar la robustez y agilidad suelen tener los mozos, [...] y gana el que más adelanta su tiro”; además, en sentido figurado, “se da a entender que se ha hecho, o hace todo lo posible para conseguir lo que se pretende o desea, a imitación del esfuerzo que hacen los que se divierten tirando con la barra, para hacer el tiro más ventajoso y distante”, y, por otra parte, “se dice también llevar más, y vender a mayor y más crecido precio las cosas, logrando ocasión de carestía o de deseo en el que se compra” (*Aut.*).

⁵¹⁵ Una de las imágenes más extendidas del santo es la de su representación portando a una diablesa, que sujeta con unas cadenas, algo que no desaprovecha el poeta para recurrir a la fraseología. *Atraillar* es un modo de atar con la *trailla*, cuerda o correa, que suele emplearse en el ámbito de los perros de caza (*Aut.*).

⁵¹⁶ El *galgo* es una raza de perro cazador por excelencia, mientras que *ponerse como un perro o ir hecho un perro*, además de su sentido recto, “es una frase vulgar con que se significa que alguno se enoja, irrita y enfurece con facilidad” (*Aut.*).

⁵¹⁷ *eslabonar*: “encadenar, trabar y unir un eslabón con otro”, que, “meatafóricamente vale añadir una cosa a otra, continuarlas, y en cierta manera enlazarlas y encadenarlas” (*Aut.*).

⁵¹⁸ *troj*: “espacio limitado por tabiques, para guardar frutos y especialmente cereales” (*DRAE*). Recuérdese el paralelismo del cuerpo de Cristo con la espiga. Lope de Vega, en la jornada primera de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, le hace decir a este último: “Dichoso tú que tienes / en la troj de tu lecho tantos bienes” (ed. cit., vv. 556-557).

35 hizo de su dios esclavo⁵¹⁹
y, con quitarle los yerros,⁵²⁰
lo dejó más señalado.

Todos gustosos seguían
el Evangelio sagrado
y en esta provincia fueron
40 los más gentiles cristianos.

La piel del cuerpo divino
mandó rasgarle un tirano
pero el sayón⁵²¹ dicen que era
de la misma piel del diablo.⁵²²

45 Bajaron los serafines
y estuvieron aguardando
que le corten la cabeza
para haber de coronarlo.

Subió vitorioso al cielo
50 de su enemigo triunfando,
pero qué mucho si era
un demonio tan atado.⁵²³

⁵¹⁹ Se atribuye el martirio de san Bartolomé a Astiages, rey de Armenia, quien pidió al santo que adorara a los dioses paganos. Ante su negativa, fue condenado.

⁵²⁰ Los *yerros* remiten al *hierro* de las cadenas con las que se cuenta que san Bartolomé ató a una representación del demonio, pero, además, significa el perdón de los pecados.

⁵²¹ *sayón*: “verdugo”; véase XXII, v. 29; también XXII, v. 29; XXIII, v. 13; XXXIX, v. 19.

⁵²² *ser de la piel de los diablos*: Ser travieso (Cejador), enredador, revoltoso y que no se sujeta a la discreción y disciplina (*Aut.*).

⁵²³ Uso frecuente, que equivale a “por qué iba a extrañar” (véase en XXXIX, v. 4; LXXIV, v. 35; LXXVII, v. 13). También en poetas cercanos como Vicente Sánchez y su *Lira poética*: “pues era tan largo el sitio, / ¿qué mucho que se rindiesen?” (ed. cit., vol. I, p. 47) o Luis de Góngora: “¿qué mucho, si pisando el campo verde / plata calzó el caballo que oro muerde?”, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 488, vv. 303-304.

[XXXVII]

A SANTA CATALINA DE SENA*

ROMANCE /107/

Oigan, que la vida cuento
de una santa Catalina
que hizo muchas penitencias
con darse a la buena vida.⁵²⁴
5 Quiso casarse con Cristo
y anduvo tan advertida
que se le llevó los ojos
a su Esposo, siendo niña.⁵²⁵
10 De la casa de sus padres,
huyendo su compañía,
se salió a ser ermitaña
y hizo muy buena salida.⁵²⁶
 Tornose muy consolada
porque más le convenía,

* Catalina de Siena o de Sena, ya que de ambas maneras puede nombrarse la provincia italiana de Siena, república por aquel entonces, es doctora de la Iglesia. Suele representársele con una corona de espinas, símbolo de su martirio. Su obra, que fue traducida en España, tuvo una notable difusión, que ha sido estudiada en el seno de la herencia mística medieval por Guillermo Serés en su libro *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003, pp. 41 y 54.

⁵²⁴ La expresión *darse a la buena vida* significa tanto “entregarse a los gustos, delicias y pasatiempos”, como, contrariamente, “arreglarse a la razón y a la ley, apartándose de los vicios y malas costumbres que se habían tenido” (*Aut.*).

⁵²⁵ Santa Catalina ingresó durante su juventud en un convento de la orden de las dominicas (v. 16) tras negarse a contraer matrimonio, tal y como le instaba su familia; *vid.* Aina Pascual Bennàsar, *Santa Catalina de Sena. Memòria històrica d'un convent (1659-1966)*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares. Servicio de Publicaciones, 2001, p. 19 y Jacques Leclercq, *Santa Catalina de Siena*, Madrid, Rialp, 1955. Como en otros poemas sobre religiosas (XXX, vv. 27 y 41; XXXI, vv. 7 y 39; XXXII, vv. 31 y 50; XXXIII, vv. 29; XXXIV, v. 25; XLV, v. 29) o sobre santas (v. 32; XLVII, v. 8; XLIX, v. 20), Dios pasa a desempeñar el papel de Esposo de las protagonistas. José Navarro juega, además, con la díloga que presenta el término *niña*, mujer de poca edad, pero, además, denominación de la abertura en la retina de los ojos (v. 7), por donde entra la luz (*Aut.*).

⁵²⁶ *salida*: acción de *salir*, “vale también el campo contiguo a las puertas de los pueblos, adonde se salen a recrear”, “fin o término de alguna dependencia” y “por traslación, se toma por medio o razones con que se vence algún argumento, dificultad o peligro” (*Aut.*).

15 para llegar a ser fiesta,
 ponerse a ser dominica.⁵²⁷

 En viendo los sacerdotes,
 se les portaba rendida,
 que ya sabía que muchos

20 se lo han de decir de misas. /108/
 Servir la hicieron sus padres,
 y entre el agua y la cocina
 ninguna se vio más pura,
 ninguna se halló más limpia.

25 Lloraba el haberse puesto
 en el siglo algunos días
 algo aliñada y compuesta,
 que era la santa sencilla.

 Los cabellos se cortaba⁵²⁸

30 porque quiso, prevenida,
 si eran todos como un oro,
 andar con su Esposo fina.

 Púsosele en la cabeza
 el coronarse de espinas,
 que con ellas el demonio

35 se daba en las espinillas.

 Aunque, por desvanecerla,
 ángel de luz se fingía,
 Catalina nunca dijo:

⁵²⁷ *dominica*: “lo mismo que domingo” (*Aut.*), día del Señor, festivo por excelencia. Recuérdese que la santa, cuya festividad se celebra el día 29 de abril, ingresó, según se ha dicho, en un convento de la orden de las dominicas.

⁵²⁸ El corte de los cabellos por parte de la santa es un episodio de su vida coincidente con la práctica de muchas otras mujeres que, de este modo, se enfrentaban a los cánones sociales, o bien, coincidiendo con una variante de la doncella guerrera, según Javier Azpeitia, escapaban de su entorno con apariencia masculina (véase el prólogo del autor a su edición, junto con Olalla Aguirre, de la obra de Pedro de Ribadeneyra, *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, Madrid, Lengua de Trapo, 2000, p. XXI).

40 “esta santidad es mía”.⁵²⁹
Murió (si los justos mueren)
y al mirar las jerarquías
la palma de su pureza,
la llevaron en palmillas. /109/

45 A su santidad su patria
está tan agradecida
que aun hoy en Sena sus huesos⁵³⁰
se guardan como reliquias.

⁵²⁹ El trasunto de estos dos versos es la expresión *no decir esta boca es mía*, que significa guardar silencio (Cejador).

⁵³⁰ Siguiendo las normas ortográficas actuales dictadas por la Real Academia (*Ortografía de la lengua española*, § 3.4.4.), “aún” con valor temporal, “denotando la continuidad o persistencia de una situación”, debe escribirse con tilde, puesto que es un adverbio tónico y puede sustituirse por “todavía”. Sin embargo, con valor inclusivo-ponderativo, el adverbio es átono y debe escribirse sin tilde. Dada la ambigüedad en este contexto, puesto que el valor temporal se suma al equivalente a “incluso”, no acentuamos en este caso debido a las restricciones métricas (los acentos y el cómputo silábico).

AL SANTÍSIMO SACRAMENTO*

ESTRIBILLO /109/

*Vuele, vuele la nave⁵³¹ con ligereza,
 que los golfos le rinden ondas serenas.
 Vuele la nave más bella
 de quien es breve farol
 la luz hermosa del sol,
 y vuele con buena estrella.
 Vuele y navegue a la playa,
 tendiendo sus blancas alas,
 y al viento entregue la vela
 que navega en el aire y en el mar vuela.
 Vuele, vuele la nave con ligereza,
 que los golfos le rinden ondas serenas.⁵³²*

* Este poema está dedicado al sacramento de la eucaristía. Sus rimas coinciden notablemente con un romance homónimo de Luis de Góngora, que pudo servir de modelo a José Navarro (cf. *Obras completas*, ed. cit., vol. I, pp. 581-582). Existen testimonios de certámenes por tal motivo, como un poema que Lupercio Leonardo de Argensola escribiera como “Proemio en el certamen del Santísimo Sacramento, en San Felipe” (véase la edición citada de las *Rimas*, a cargo de José Manuel Blecua, p. 217). En el mismo año de la publicación de las *Poesías varias* de José Navarro, ve la luz en Zaragoza, dentro del *Entretenimiento de las musas* de Francisco de la Torre y Sevil, un “Romance en esdrújulos al santísimo sacramento”, que, más allá del asunto tratado, poco tiene que ver con el que estudiamos. Sin embargo, alguna semejanza puede verse con otro romance del mismo autor, acompañado, también, de estribillo: “¿Quién será este que a los vivos / hace eternos y triunfantes [...]?” Ambos pudieron ser concebidos en circunstancias análogas a la composición de José Navarro (Manuel Alvar, *Estudio y edición del Entretenimiento de las musas de Francisco de la Torre y Sevil*, ed. cit., pp. 134-138).

⁵³¹ Es habitual la imagen de la Iglesia como “nave” bajo el mando de Dios, presente en otros poemas, como el dedicado a san Andrés (XLVIII). El viaje alegórico de la vida es cual travesía en barco, alentado por las “velas” de la Iglesia (v. 30). Vid. Vicent F. Zurriaga, “La *navis institoris* de Pedro Perret en la formación de la imagen de la Merced”, en *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), Barcelona, José J. De Olañeta, Editor / Edicions UIB y College of the Holy Cross, 2002, pp. 613-614. *Golfos* es sinécdoque del mar, como ya se ha comentado (vid. XXIX, v. 22; XLI, v. 7; LII, v. 19; LXXVIII, v. 2; LXXIX, v. 34).

⁵³² Prácticamente el mismo estribillo se glosa en una pieza del cancionero boliviano de Andrés Eichmann Oehrli, *Cancionero mariano de Charcas*, Pamplona, Universidad de Navarra, Centro de Estudios Indianos / Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, pp. 332-333.

ROMANCE /[110]/

En tanto que hacen la salva
a la nave peregrina,
con Dios y con todo el mundo
ha de hablar mi jacarilla.⁵³³

5 Oigan, que sólo el oído
penetra estas maravillas
y es tan rara aquesta gloria
que es fineza nunca vista.

10 Según las señas que veo
de pan viene proveída
y el vino también sin duda
nos lo trae, como hay viñas.⁵³⁴

15 Del piloto que la rige
es la maña conocida
porque cuando nos redime
es cuando más nos cautiva.

20 El mar como a rey le ofrece
todas sus ondas tranquilas,
que al coronarlo en la tierra
le dieron muy mala espina.⁵³⁵

 Venció todos los peligros,

⁵³³ Se refiere, mediante el diminutivo, al género de la jácara, que da título como tal a un poema humorístico dentro de las *Poesías varias* (LXVI). Los romances así denominados solían tratar asuntos sórdidos, del hampa, siguiendo su origen, en el que, al parecer, trataban del *jaque* y sus trabajadoras. Sin embargo, se denominaban igualmente composiciones de tipo religioso, como esta, posiblemente escritas para ser cantadas. También aparece en XLVI, v. 2.

⁵³⁴ *como hay viñas*: “expresión que se usa en el estilo familiar para asegurar la verdad de alguna cosa evitando el juramento”. Además, *viña*, “metafóricamente, se toma por la Iglesia Católica” (*Aut.*). Se nombran el vino y el pan, símbolos del cuerpo y la sangre de Cristo, y orígenes del sacramento de la Eucaristía (Santísimo Sacramento).

⁵³⁵ *espina*: “en la germanía, vale lo mismo que *sospecha*”, que da lugar a la expresión familiar *esto me da mala espina* (*Aut.*). El poeta emplea la misma expresión, también aprovechando el asunto religioso, en las seguidillas en las que “Cuenta las fiestas de Carnestolendas a una dama que no podía verlas” (LXIII, vv. 71-72).

poniéndolo cierto día /111/

la derrota de la muerte
en el rumbo de la vida.

25 Hoy entera nos ofrece
la joya de más estima,
pero si la dividieren
será muy buena partida.

30 Miren⁵³⁶ que algunos, con ser
su condición tan benigna,
sin comerlo ni beberlo⁵³⁷
lo pagan por su desdicha.

35 Hoy, que al puerto de la gracia
el Norte de Amor la guía,
le da estas velas la Iglesia
para que esté más lucida.⁵³⁸

40 Hagan, pues, salva⁵³⁹ a la nave
y con devota alegría
en vez de los duros remos
nuestros corazones giman.

*Vuele, vuele la nave con ligereza,
que los golfos le rinden ondas serenas, etc.*

⁵³⁶ Sobre la forma apelativa del verbo *mirar*, que aparece repetidamente en las *Poesías varias* de José Navarro, *vid.* XXXII, v. 3; XLVI, v. 1; LVI, v. 18.

⁵³⁷ *sin comerlo ni beberlo*: “frase con que se da a entender que a uno se le imputa o intenta comprender en algún hecho o dicho, por lo general no bueno, sin haber tenido en ello parte, y sin haber merecido por ello culpa o castigo alguno” (*Aut.*).

⁵³⁸ Se suceden las imágenes náuticas que conforman la alegoría de la nave de la Iglesia. Por ello, se aprovechan los varios sentidos del término *vela*: el tejido que ayuda en la navegación del barco, movido por el viento, pero, también, elemento de cera para dar luz (gracias a ella, por tanto, “más lucida”).

⁵³⁹ La expresión *hacer la salva*, además de su sentido celebrativo, “brindar”, significa “pedir la venia, permiso y licencia para hablar” (*Aut.*).

[XXXIX]
A SAN JUAN EVANGELISTA
QUINTILLAS /112/

De un evangelista canto
los maravillosos hechos,
que al mundo causan espanto;
mas qué mucho fuera santo
5 si lo tomó Dios a pechos.⁵⁴⁰

Dormido llegó a entender
del cielo la luz más clara
y cosas vino a saber
que a nadie se dejan ver
10 por los ojos de la cara.⁵⁴¹

Ser por Dios mártir valiente
deseaba con fervor
siendo virgen excelente,
y se subió finalmente
15 al cielo con esta flor.

Buscando, pues, ocasiones
en que con santo deleite
lograra estas pretensiones,

⁵⁴⁰ Mediante la expresión *qué mucho*, tan del gusto del poeta (véase en XXXV, v. 51; LXXIV, v. 35; LXXVII, v. 13), se expresa la natural condición de santidad que se desprende del gesto literal de san Juan, quien, en la última cena, estuvo recostado sobre Jesús (Juan 13, 22-25).

⁵⁴¹ Las revelaciones divinas a san Juan, sobre Jesucristo y sobre el fin del mundo, constituyen uno de los aspectos más destacados de la iconografía del santo, destacadas por Santiago de la Vorágine en *La leyenda dorada*, fray José Manuel Macías (trad.), Madrid, Alianza, 1982, vol. 1, pp. 65 ss. Sobre la expresión *ojo de la cara*, véanse las anotaciones de los versos de pie quebrado "A san Pablo": "que en tal ocasión no viera / cosa alguna por un ojo / de la cara" (XXIII, vv. 40-42).

20 unos vinagres sayones⁵⁴²
lo echaron en el aceite. /113/

Aunque el tirano enojado
anduvo astuto, a mi ver,
pues le pareció al malvado
que estando el santo mojado
25 fuera fácil de torcer.

Mas, con airados extremos,⁵⁴³
dijo: “Pues no te fatigas,
aunque el aceite tenemos,
no me parece que haremos
30 entre los dos buenas migas”.⁵⁴⁴

Por águila singular,⁵⁴⁵
de su tirano poder
bien se pudiera escapar,
que una ave no ha menester
35 untarse⁵⁴⁶ para volar.

⁵⁴² Sobre el término *sayón*, véase también XXII, v. 29; XXIII, v. 13; XXXVI, v. 43.

⁵⁴³ *Post correctionem* “extremos”.

⁵⁴⁴ Remite a estos versos, con motivo de la broma culinaria, Antonio Alatorre en su artículo “Fortuna varia de un chiste gongorino”, *Nueva revista de Filología Hispánica*, XV (1961), p. 501. Se dice de aquella relación interpersonal satisfactoria (Cejador).

⁵⁴⁵ El águila, “alado examen del sol” (XLI, v. 9), única ave capaz de mirarlo de frente, es símbolo de la vida virtuosa (*vid.* José Julio García Arranz, *Symbola et emblemata avium, op. cit.*, pp. 137-142, 148-152), tradicionalmente asociado con san Juan, patrón de los impresores (*vid. supra*, las anotaciones finales del texto preliminar “Al que leyere” de Jorge Laborda, además de el capítulo dedicado al estudio de la poesía religiosa que acompaña a esta edición). Aparece también en otros poemas: XL, v. 11; XLI, vv. 9 y 31; LXXXI, v. 21. Para una bibliografía sobre el ave, de larga tradición en la literatura hispánica, véase Aurora Egido, *El águila y la tela. Estudios sobre santa Teresa y san Juan de la Cruz*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2010, pp. 215-229.

⁵⁴⁶ *untarse*: “mancharse casualmente con alguna materia untuosa o sucia” y, “metafóricamente, vale interesarse o quedarse con algo en las cosas que se manejan, especialmente el dinero” (*Aut.*).

Pero del aceite ardiente
luz salió, que en noble esfera
brilla agora indeficiente,
y no fuera más luciente
40 aunque la hicieran de cera.⁵⁴⁷

En las llamas atrevidas
su virtud acrisolaron
y se vieron tan rompidas
que en el aceite quedaron /114/
45 todas las leyes torcidas.⁵⁴⁸

Pero el mártir, que ya goce
de la gloria que merece,
como la verdad conoce
y al fin era de los doce,
50 se quiso estar en sus trece.⁵⁴⁹

Al pensar en esto yo
alabo con cuerdo afán
la madre que lo parió,⁵⁵⁰
que por eso Dios le dio

Téngase en cuenta que se ha hecho mención del aceite con que rociaron al santo, del que se sigue tratando en estrofas posteriores.

⁵⁴⁷ Además del símil con la luz que desprende una vela, hecha de tal material, la fraseología sirve nuevamente como cierre de la estrofa: *ser alguno de cera* “explica que alguna persona es de condición suave, dócil y flexible”, y *hacer de alguno cera y pabilo* “explica la docilidad de una persona para dejarse reducir a que haga lo que se pretende o desea” (*Aut.*).

⁵⁴⁸ Siguiendo la imagen de la cera (v. 40), y, por extensión, de la llama de las velas, *torcida* se llamaba, además, a “la mecha de algodón o trapo torcido, que se pone en los velones o candiles para que arda” (*Aut.*).

⁵⁴⁹ Alusión a los doce apóstoles mediante la fraseología, “estar en sus trece”, es decir, “estar firme, porfiado y terco” (Cejador).

⁵⁵⁰ Aunque el poeta se está refiriendo a la Virgen, cuyo cuidado encomendó Jesús a san Juan (Juan 19, 25-27), lo hace a través de una expresión con valor interjectivo, que denota enfado (*DRAE*).

55 buena Pascua y buen San Juan.⁵⁵¹

Mujer que, con esforzado
corazón, a Dios le feuda
los dos hijos que le ha dado,⁵⁵²
y dejó a Cristo obligado
60 porque al fin era su deuda.

Por no poderlo matar,
a una isla desterrarlo
quisieron, para probar
si acaso estando en el mar
65 pudieran mejor pescarlo.

Las propiedades mostró
allí de lince⁵⁵³ y de ave,
y tanto se remontó⁵⁵⁴ /115/
que dentro del cielo vio
70 aquello que Dios se sabe.⁵⁵⁵

⁵⁵¹ Buena pascua le dé Dios, o que si a Pascua no viniere, a San Juan me aguardaréis, son dos elementos corrientes de la fraseología del español (Cejador), como también lo es, literalmente, la que expresa José Navarro.

⁵⁵² Se refiere a Jesús y Juan como los dos hijos de la Virgen; *vid. supra*, v. 53.

⁵⁵³ El lince se caracteriza por su aguda vista (Cov.), que, metafóricamente, se aplica al individuo agudo y perspicaz (*DRAE*).

⁵⁵⁴ San Juan Evangelista es encarnado, como se ha dicho, en el águila, único animal capaz de remontar su vuelo hasta el sol (la divinidad, pero, también, las luces de Apolo en el símil de la escritura). El santo era patrón de los impresores y, además, su muerte en las llamas favoreció que se difundiera su identificación con el ave Fénix. Recuérdense las famosas coplas de san Juan de la Cruz a partir del imaginario de la cetrería: “y volé tan alto tan alto / que le di a la caza alcance”.

⁵⁵⁵ *Dios sabe* o *Dios lo sabe*: “frase con que se dan a entender los trabajos e incomodidades que se padecen y los demás ignoran y no creen. Y también se usa cuando se quiere asegurar alguna otra cosa” (*Aut.*). *Lo que Dios sabe* es lo que no está al alcance del conocimiento de los mortales.

[XL]

A LO MISMO

OTRAS /115/

Aunque el ciego soy de antaño,⁵⁵⁶
con versos sanos o cojos,
agora excuso este engaño
que cantan muchos este año
5 y me hacen abrir los ojos.⁵⁵⁷

Alabaré también yo
al apóstol que en el pecho
de su Dueño⁵⁵⁸ descansó
y en la cena se durmió
10 por quedar más satisfecho.⁵⁵⁹

Águila que al lucimiento
del sol llegó sin desaire,
sólo con la vista atento,⁵⁶⁰
porque volar en el viento
15 es gastar tiempo en el aire.

⁵⁵⁶ Las fórmulas concesivas en este tipo de expresiones son habituales en otros poetas aragoneses de estilo próximo al de nuestro autor. Es el caso de José Tafalla y Negrete, en cuyo *Ramillite poético*, se recogieron unas quintillas “A la traslación de nuestra señora del Populo, a la Capilla nueva, que se fabricó en la Iglesia de San Pablo de Zaragoza”: “Yo aunque ciego, pienso hacer / hoy una, y otra quintilla, / que ciego no importa ser” (ed. cit., 1706, p. 217).

⁵⁵⁷ Son habituales en las tenidas por “quintillas de ciego”, o quintillas con la que estos poetas recuerdan la tradicional estrofa, las menciones a la privación del sentido de la vista, como se ha señalado. La escritura del poema de José Navarro se acompaña de la posibilidad de visión, mientras que en otros similares, como las quintillas de Alberto Díez y Foncalda “Al Santísimo Sacramento, en la Octava del Corpus”, puede leerse lo contrario: “y por si hay comida poca / yo pienso abrir tanta boca, / ya que no puedo tanto ojo” (*op. cit.*, pp. 223-224).

⁵⁵⁸ En cuanto al término *dueño*, *vid.* XXIV, vv. 53 y 57; XXX, v. 45; XLIV, v. 11; XLV, v. 26; XLIX, v. 17.

⁵⁵⁹ Como ya se ha señalado con respecto al poema anterior, san Juan se recostó sobre Jesús durante la celebración de la última cena (*vid. supra*, XXXIX, v. 5).

⁵⁶⁰ Respecto al águila, única ave capaz de mirar de frente al sol, véase, acerca del mismo san Juan, XXXIX, vv. 31 y 66; XLI, vv. 9 y 31; LXXXI, v. 21.

De un tirano la fiereza
martirios le dio inhumanos /116/
y alcanzó su fortaleza
laurel para la cabeza
20 y palmas para las manos.⁵⁶¹

Pero en tanto que padece
ardores que despreció
y el fuego que no merece,
está el tirano que no
25 se le asa ni se le cuece.⁵⁶²

Su constancia peregrina
de todos supo triunfar,
cuando de la ley divina
nunca quiso declinar,
30 con ser su pena la Tina.⁵⁶³

Venció, convirtiendo en gloria
el martirio y el deleite,
porque era cosa notoria
que estaría la vitoria⁵⁶⁴
35 donde había tanto aceite.

⁵⁶¹ Tras la mención del laurel sobre la frente, símbolo del triunfo, se juega con el doble sentido de la *palma*, “insignia del triunfo y la victoria, porque los romanos coronaban con palama a los vitoriosos”, y, como es bien sabido, denominación de la parte interior y cóncava de las manos (*Aut.*).

⁵⁶² *cocer* y *asar*: indican posibilidades que permite la comida (Cejador) y, por extensión, la totalidad de opciones de cualquier otra índole. Se apela aquí, además, a la condena de la hoguera.

⁵⁶³ Según Tertuliano, san Juan Evangelista fue condenado a que le rociara con aceite hirviendo en dicha puerta de Roma. Se trata de un calambur, puesto que habla de las declinaciones: “la Tina”, su condena, y el adjetivo “latina”. Similar juego de palabras aparece en el romance “Al mismo santo en el martirio de la Tina que hacen los impresores” de José Tafalla y Negrete (CCCXXII, v. 4), en la edición de la tesis doctoral de M.^a Rosario Juste, ya citada, vol. III, p. 1512.

⁵⁶⁴ Reducción del grupo consonántico culto, frecuente en la época y muy habitual en el término, así recogido en *Aut.*

Leal al maestro amado
se vio en este vituperio
mas, ya cuando desterrado,
el uno y otro misterio
40 lo tenía revelado.⁵⁶⁵

Que reside sin afán /117/
dicen (misterio profundo)
en el Aranjuez de Adán,⁵⁶⁶
como si fuera san Juan
45 el primer hombre del mundo.

Si allí vive acompañado
del profeta fervoroso,
será dicha que han logrado
el uno de enamorado
50 como el otro de celoso.

Hoy, pues, apóstol querido,
hijo del alba más bella,
esta fiesta os ha ofrecido
una luna que ha querido
55 serviros con buena estrella.

⁵⁶⁵ La propia figura de san Juan, como su evangelio, metonímicamente, es presentada como un enigma, al igual que los que descifraba con respecto a la fe (José Julio García Arranz, “La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones”, en *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 232-233).

⁵⁶⁶ El idílico municipio remite a los jardines del Edén. Como paradisiacos describía también aquellos parajes Lupercio Leonardo de Argensola en los tercetos que escribió para, *Aranjuez del alma*, una obra que en 1589 publicó en Zaragoza el fraile agustino Juan de Tolosa (vid. Otis H. Green, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1945, p. 166). Vid. Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. cit., pp. 153-160.

Mi osadía perdonad,
pues ya los versos son hartos,
y aquesta luna amparad,
que en esta festividad
os alumbra con sus cuartos.⁵⁶⁷

⁵⁶⁷ El vocablo *cuarto*, además de la denominación de una moneda (XI, vv. 58 y 96; LXV, v. 48; LXXXI, v. 19; LXXXV, v. 36; LXXXVII, vv. 144 y 179), evoca las fases lunares y, por otra parte, el tañido de las campanas, que aparece también en otros poemas como sonido que aparta al poeta de su escritura o da comienzo a su escritura (XIV, vv. 1-4; LXXV, v. 36). Nótese que también se habla en el libro de una “vela de a cuarto portuguesa” (XII, v. 100).

[XLI]

A LO MISMO

ROMANCE /118/

 Prodigio de amor sagrado
a quien el sol apellida
hijo del Aurora, cuando
sangrientamente se eclipsa.⁵⁶⁸
5 Gloriosa nave que, siendo
el mejor Norte tu guía,
misteriosos golfos surcas,
ondas navegas divinas.⁵⁶⁹
 Alado examen del sol,
10 que a tu pluma y a tu vista
todas sus luces consiente
si lo escribes o lo miras.⁵⁷⁰
 Ya de tu virtud gloriosa
el oro se purifica
15 al fuego que te acrisola,
creyendo que te fatiga.
 En las líquidas centellas
que la ejecución impía
sacrílegamente forja,
20 bárbaramente fabrica. /119/
 Víctima siempre sagrada,
el Amor te sacrifica

⁵⁶⁸ Memnón, hijo de Titono y Aurora, quien pidió para él la inmortalidad a Júpiter.

⁵⁶⁹ Sobre la metáfora cristiana del mar (aludido por medio de las *ondas*, o del *golfo*, sinécdoco también en XII, v. 3; XX, v. 31; XXIX, v. 22; XLI, v. 7; LII, vv. 19 y 229; LIII, v. 6; LVII, v. 3; LXVII, v. 30; LXXIV, v. 12; LXXVIII, v. 2; LXXIX, v. 34) y la Iglesia como nave, véanse las anotaciones del poema XXXVIII.

⁵⁷⁰ Respecto al águila, capaz de mirar de frente al sol, símbolo de san Juan (XXXIX, v. 31; XL, v. 11; XLI, v. 31; LXXXI, v. 21).

ofreciendo la inocencia
 al riesgo de la malicia.
 25 Mas la actividad inútil
 del fuego a que te destina
 de sus tiranos rigores
 indulto noble te admira.
 Jeroglífico te advierte
 30 cuando te contempla enigma,
 águila que te renuevas,⁵⁷¹
 y fénix que te eternizas.⁵⁷²
 Ya, pues, que inmortal coronas
 las esferas cristalinas
 35 que nunca fueron estorbo
 a tu perspicacia altiva,
 permite de afectos nobles
 aclamaciones festivas,
 que a tu nombre se consagran
 40 y a tu gloria se dedican.
 Los impresores la ofrecen
 de la casa en que ejercita
 su caridad abrasada
 la celebrada Saldibia.⁵⁷³ /120/
 45 Porque en el papel azul
 que estrellas lucientes brilla

⁵⁷¹ Se refiere, nuevamente, al águila (XXXIX, v. 31; XL, v. 11; XLI, v. 9; LXXXI, v. 21).

⁵⁷² Como se ha anunciado previamente, la inmortalidad y la resurrección son perfectamente encarnadas en el ave mitológica, con numerosos valores amorosos, sociales y naturales, dentro de la literatura de la época.

⁵⁷³ Nombre de Zaragoza, invocada por Bartolomé Leonardo de Argensola en una "Canción" titulada "Alabanzas de Zaragoza, en las fiestas del casamiento de Felipe III con la infanta Catalina"; véase la edición de las *Rimas* de Bartolomé Leonardo de Argensola por José Manuel Blecua, Madrid, Espasa, 1974, vol. II, pp. 96-101. La invocación a las Ninfas de Saldibia aparece también en la edición de Toledo de 1583 del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, en uno de los sonetos de elogio de Juan de Aguilón a Jerónimo Ximénez de Urrea, el traductor al español de dicha obra.

con dorados caracteres
tu nombre eterno se imprima.⁵⁷⁴

⁵⁷⁴ Recuérdese una imagen similar que Baltasar Gracián plasmara en la tercera parte de *El Criticón*, crisi cuarta: “Discurrió bien quien dijo que el mejor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado cuando más abierto; pieles extendidas, esto es, pergaminos escritos, llamó el mayor de los sabios a esos cielos, iluminados de luces en vez de rasgos, y de estrellas por letras”, en *Obras completas*, ed. cit., p. 1322.

[XLII]

A LOS REYES*

ENDECHAS /120/

Niño enamorado,
flor que dejas ya
por rústica selva
noble amenidad,

5 ¿cómo a darnos vienes
dulce libertad,
si los corazones
has de cautivar?

10 Al llorar, de amante
se disfrazará,
en amor, el fuego,
en llanto, el cristal.

15 Del Oriente viene
noble majestad,
siguiendo las luces /121/
del astro galán.⁵⁷⁵

Como a rey te ofrecen
el rubio metal,

* En este poema y en el siguiente, José Navarro recrea el episodio bíblico de la adoración de los Reyes (Mateo 2, 1-12). Estos tres personajes fueron tenidos por magos y, en el siglo XIII, se les encomendó la protección de los peregrinos; véase G. Duchet-Suchaux y M. Pastoreau, *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, César Vidal (trad.), Madrid, Alianza, 2009, p. 300-303

⁵⁷⁵ Versos similares pueden leerse en el poema recogido a continuación: “a toda aquesta gente / la guió un astro luciente, / que debió de ser su estrella” (XLIII, vv. 13-15).

20 aunque tu corona
 en la espina está.⁵⁷⁶

 Como a dios, incienso,
 pero en el portal
 se ha humanado⁵⁷⁷ afable
 tu divinidad.

25 Mirra, como a hombre,
 que la enfermedad
 común en el mundo
 te tiene mortal.

30 Al día, la noche
 competencias da:
 si todo lo alegras,
 ¿por qué has de llorar?

35 El copo, que al monte
 hace caducar,
 es nevado armiño,
 es blanco azahar.

40 Renovando el mayo,
 se ven deshojar
 jazmines y rosas, /122/
 marfil y coral.

⁵⁷⁶ Uno de los presentes llevados a Jesús fue oro, símbolo de su majestad, aunque se nombre premonitoriamente ya la corona de espinas que llevará en su muerte. *Estar en la espina* es, además, una expresión para significar la delgadez y falta de fuerza (*Aut.*).

⁵⁷⁷ *humanar*: “hacer a alguien humano, familiar y afable” (*DRAE*); en forma pronominal, “se entiende, por antonomasia de Cristo” (*Aut.*).

Arroyuelo libre,
despreciando va
la prisión de yelo
con velocidad.

45

La aurora te abriga,
bien puedes callar,
que yelos abrasa
su luz celestial.

[XLIII]

A LO MISMO*

ESTRIBILLO /122/

*En la escarcha y al yelo temblando
esta noche, señores, vi
de una choza en la rústica esfera
llorando dos soles, un alba reír;
hagan fiestas, y toquen aquí,
juntan coros de dos en dos,
canten quintillas de ciego a mi Dios,
que ciego y amante me lleva tras sí.*

QUINTILLAS /123/

Vente conmigo, zagal,⁵⁷⁸
el alma regocijando,
al placer de noche tal,
y los tres Reyes cantando
nos iremos al portal.

5

En nombre de Dios y en nombre
de Jesús, vamos los dos
adonde, porque te asombre,

* Estas quintillas tienen un importante componente dialógico, que parece vincular el poema con la tradición de las representaciones sobre la Epifanía en la literatura española, de las que poseemos un temprano testimonio, como es el *Auto de los Reyes Magos* (véase el estudio preliminar de Ronald E. Surtz a su edición de *Teatro castellano de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 19-25). Asistimos a la conversación de dos pastores, en la que interviene uno de los tres reyes, seguramente Melchor, ya que es el único nombrado (XLIII, v. 46), que habla en nombre de todos (XLIII, v. 36).

⁵⁷⁸ Sobre el término *zagal*, *vid.* XXIX; XXXII, v. 6; XIII, v. 1; XXXIV, v. 1; LXXXII, v. 22.

10 veremos tanto de hombre
y tantísimo de Dios.

Mas mira que del Oriente
se apea una escuadra bella
y que a toda aquesta gente
la guió un astro⁵⁷⁹ luciente,
15 que debió de ser su estrella.

De los Reyes el concierto
a gran gusto me provoca
y uno le habla con acierto,
que quien las manos ha abierto⁵⁸⁰
20 muy bien puede abrir la boca.

“Niño”, dice, “sin segundo,
pues que vienes de tan alto, /124/
bien mi regocijo fundo,
que salvará todo el mundo
25 quien sabe dar tan buen salto.

El cielo todo te alaba,
y pues la redención sola
ha de ser tu fin, acaba,
que en la argolla como esclava
30 está del mundo la bola.

También mi gusto celebra
a tu Madre dulcemente,

⁵⁷⁹ Nótese la semejanza con estos versos del poema precedente: “Del Oriente viene / noble majestad, /siguiendo las luces / del astro galán” (XLII, vv. 13-16).

⁵⁸⁰ *abrir la mano*: dar con generosidad (*Aut.*)

35 porque vitoriosa quiebra
la cabeza a la Serpiente
que nos vino a dar culebra.⁵⁸¹

40 Todos con admiración,
porque has de ser nuestro Norte,
te damos adoración
cada uno con un don,
como gente de la Corte”.

45 María, al Niño abrigando,
sus afectos agradece,
sus dichas pronosticando
y Josef está cuidando
de todo lo que se ofrece.

Melchor se postra obediente, /125/
y con ofrecer repara
de su rostro el accidente,
porque quien trae presente
50 puede entrar con buena cara.

55 Viendo el Infante su amor
y que le ofrecen con fe
dones, como a Rey mejor,
a besar les dio su pie
y fue muy linda la flor.

⁵⁸¹ *dar culebra*: “dar algún chasco pesado, que suele ser con golpes” (*DRAE*); la misma expresión figura en LXV, vv. 31-32 y en el segundo de sus vejámenes (LI). Una de las más extendidas escenas dentro de la iconografía mariana es la de la Virgen derrotando al demonio, en forma de serpiente.

Un ángel con gran donaire
que de Herodes los libró,
por excusar su desaire,
el soplo a los Reyes dio
con que huyeron a buen aire.

En la escarcha y al yelo temblando, etc.

[XLIV]

A SAN ANTONIO ABAD*

OTRAS /125/

De Antonio con brevedad⁵⁸²

y su vida esclarecida

he de cantar; escuchad,

porque nunca he visto abad /126/

5 que no tenga buena vida.⁵⁸³

Del mundo huyendo los yerros,⁵⁸⁴

irse a los montes pensó

andando en largos destierros,

y así como lo intentó

10 luego echó por esos cerros.⁵⁸⁵

A Dios por Dueño⁵⁸⁶ con gozo

eligió (santo consejo)

* San Antonio Abad es considerado como uno de los fundadores de la vida monástica, que entregó sus bienes a los pobres y se entregó a la vida retirada en Egipto, en un escenario apartado en el que se le apareció el demonio bajo diversas apariencias (cf. Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 101-115). También conocido como san Antón, es uno de los personajes centrales de la hagiografía aragonesa, del que aún existe un culto importante en Huesca y en Zaragoza, sobre todo porque se le atribuye la protección de los animales domésticos y del ganado. La sede de la hermandad de san Antón tiene su sede, precisamente, en la citada parroquia de San Pablo, donde san Antonio el Grande cuenta con un retablo dentro de la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores. Véase al respecto María Cruz Palacín Zueras, *Vida del gran san Antonio Abad, san Antón: Casas antonianas en Huesca, Zaragoza, Madrid, Barcelona, Segovia, Albacete, Mallorca, Fortaleny (Valencia)... ermitas, devociones y fiestas al santo*, Huesca, María Cruz Palacín, 2002.

⁵⁸² Con respecto a la noción de *brevitas*, véase XXVIII, v. 3.

⁵⁸³ Juega con la dilogía de la vida correcta y ordenada de las abadías, que no deja de remitir a la vida ociosa a la que así se denomina en la fraseología del español.

⁵⁸⁴ Por medio de este hipérbaton, el poeta remite al retiro del santo en el desierto, por el cual es considerado uno de los fundadores de la vida monástica. Véase Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 101-115.

⁵⁸⁵ *echar por esos cerros*: “frase metafórica que explica ir alguna persona descaminada, no tener orden ni razón en lo que dice o hace, por estar preocupada de alguna pasión” (*Aut.*).

⁵⁸⁶ Sobre el término *dueño*, vid. XXIV, vv. 53 y 57; XXX, v. 45; XL, v. 8; XLV, v. 26; XLIX, v. 17.

15 y, con divino alborozo,
a Dios sirvió siendo mozo
y le sirvió siendo viejo.⁵⁸⁷

20 Como mujer se mostró
el diablo, para vencer
su castidad, y le dio
una tentación que yo
no la acabo de entender.⁵⁸⁸

25 Burló sus necios cuidados,
porque el espíritu impuro
a sus más aficionados
les da los gustos aguados,
y san Antonio era puro.

30 De un ángel era trasunto,
pero hallar pudo después
todo el desengaño junto, /127/
y, así que le vio los pies,
dio nuestro santo en el punto.⁵⁸⁹

Leña juntó y encendió
con muchísimo sosiego

⁵⁸⁷ “San Antonio Abad suele representarse como un anciano, vestido con el hábito de la Orden de San Antonio”, si bien se cuenta que repartió sus riquezas entre los necesitados con sólo veinte años, cuando inició su retiro, siguiendo los relatos de san Anastasio y su *Vita Antonii*, o de Jacobo de la Vorágine (J. Ramón Gómez Fernández, *Ignis sacer. Historia del cortezuelo del centeno*, Madrid, La Hoja del Monte, 2012, pp. 72-74).

⁵⁸⁸ Con ciertas dosis de humor alude a la aparición del demonio en forma de mujer, símbolo de la sexualidad y la tentación de la carne. Se trata de una de las tentaciones más famosas de san Antonio, pintadas, por ejemplo, de manos del Bosco, que repitió el motivo en numerosas ocasiones. Así lo ha recordado, entre otros, J. Ramón Gómez Fernández, *Ignis sacer, op. cit.*, pp. 108-114.

⁵⁸⁹ *dar en el punto* : “dar en la dificultad” (DRAE).

35 y su cuerpo maltrató,
que deste modo venció
la batalla a sangre y fuego.⁵⁹⁰

40 El diablo, que lo miraba,
viendo sus intentos vanos
y que nada aprovechaba,
con el enojo tomaba
el infierno con las manos.

45 Al embate⁵⁹¹ porfiado
su virtud se resistió
y, valiente y esforzado,
el santo nunca cayó,
pero ya estuvo tentado.

50 Vitorioso al fin llegó
a los celestiales puertos
y, tanto lo deseó,
que el día que se murió
miró los cielos abiertos.

⁵⁹⁰ Como consecuencia de la tortura del santo entre las llamas, el *fuego de san Antonio* se convirtió en el más conocido de los elementos relacionados con su iconografía, que, además, daba nombre a la “enfermedad que consiste en la mortificación de alguna parte del cuerpo, que va corroyendo y extendiéndose” (*Aut.*). Históricamente, son varias las dolencias contra las que el santo protegía, como, fundamentalmente, el ergotismo o intoxicación producida por el cornezuelo del centeno, aunque, en palabras de Wolfram Aichinger, “en la imaginación de los devotos y de los enfermos era mucho más que el nombre de una enfermedad. Con sus múltiples connotaciones hacía referencia a todo un complejo mágico-mítico-religioso”. Se convirtió en motivo de inspiración en *El libro de buen amor*, o en la poesía del Barroco, como demuestran algunos versos de Bartolomé de Carrasco, Lope de Vega o Cervantes. *Vid.* Wolfram Aichinger, *El fuego de San Antón y los hospitales antonianos en España*, revisado por María Teresa Martínez Blanco, Wien, Turia & Kant, 2009, pp. 53-57 (la cita es de la p. 57).

⁵⁹¹ *embate*: embestida, acometida impetuosa, que puede deberse a un golpe causado violentamente por el mar (*DRAE*).

AL VELO DE UNA RELIGIOSA DE LA ENCARNACIÓN*

ROMANCE /128/

Quien a un tiempo ver quisiere
 bodas, profesión y entierro,
 véngase a la Encarnación
 y sabrá aqueste misterio.⁵⁹²

5 Téngala Dios en su gloria
 a la que con santo acuerdo
 se nos muere para el mundo
 y se nace para el Cielo.

10 Cásese con Jesucristo,
 porque aqueste casamiento
 yo sé que no puede errarlo,
 que es de su profesión eso.

15 Comience a ser religiosa
 la que todo el año entero
 ha vivido desvelada⁵⁹³
 porque le faltaba el velo.

 María Jusepa, digo,
 que hoy al Carmelo⁵⁹⁴ subiendo

* El convento zaragozano de la Encarnación era de la orden de las carmelitas descalzas. Recuérdese que, dentro de las *Poesías varias* de José Navarro, existen cinco poemas dedicados “a la profesión de una religiosa” (XXX, XXXI, XXXII, XXXIII y XXXIV), mientras que, en este caso, se menciona el velo, siguiendo toda una tradición dentro de este tipo de composiciones. Sobre la evolución de la manera de redactar los títulos, véase Nieves Baranda, “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares”, art. cit., p. 284.

⁵⁹² Como se ha señalado, *misterio* representa lo inexplicable del hecho milagroso relatado, así como cualquier verdad divina (*Aut.*). Véase, también con los significados divino y humano, su uso en otros poemas (XV, v. 90; XXXV, v. 26; XL, vv. 39 y 42; LXXVII, v. 26).

⁵⁹³ En este tipo de poemas son habituales los juegos de palabras con el elemento central de la ceremonia, el velo. Así ha de leerse el poliptoton *develada* y *velo*, que, sin embargo, remite por la dilogía del primer término a la falta de sueño de la monja.

⁵⁹⁴ Cordillera de Israel donde se originó la orden mendicante del Carmen. Da nombre, por cierto, una calle Zaragozana. En el poema que Góngora escribió “En la beatificación de santa

/129/

20 como flor y como estrella
ya lo hace jardín, ya cielo.

Como es celoso el Profeta
de quien sigue los preceptos,⁵⁹⁵
Él vive en un paraíso
poniéndola en un encierro.

25 Acuda a cantarle himnos
y alabanzas a su Dueño,⁵⁹⁶
que para hacerlo este oficio
de coro⁵⁹⁷ lo sabrá presto.

En el amor de su Esposo
viva con tan casto incendio
que el cristal de su pureza⁵⁹⁸
sea ardor y no sea yelo.

Y aunque se ha obligado a mucho
le servirá de consuelo

35 que para jurar de reina
son los tres votos que ha hecho.⁵⁹⁹

Teresa”, se lee: “Al Carmelo subió, adonde / con flores vio y con centellas / zarza quizá alguna, pues / se descalzó para vella” (en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 441, v. 21-24).

⁵⁹⁵ Además de al más grande de todos los profetas, que sería Jesucristo, podría estar refiriéndose a Elías, inspirador de la orden del Carmelo.

⁵⁹⁶ En cuanto al término *dueño*, vid. XXIV, vv. 53 y 57; XXX, v. 45; XL, v. 8; XLIV, v. 11; XLIX, v. 17.

⁵⁹⁷ La expresión *oficio de coro* remite al *oficio* como “rezo que tiene obligación a decir todos los días los eclesiásticos, en el coro u otra parte” (*Aut.*).

⁵⁹⁸ La metáfora de herencia petrarquista, por medio de la cual se asocia con el cristal la pureza y beldad de la piel de la mujer (I, v. 42; II, v. 20; V, vv. 14 y 20; XVIII, v. 111; XX, v. 39; LXII, v. 19; LXXXII, v. 77-80), pasa al imaginario religioso, e intensifica, de este modo, el primero de los sentidos, como también puede atestigüarse en el poema dedicado a santa Catalina (XLVII, vv. 43-45). Se mantiene la antítesis de su frialdad con la del hielo, ya que el amor divino no deja de traducirse en los términos del amor humano.

⁵⁹⁹ Equipara los votos monásticos, religiosos o canónicos de fe, obediencia y castidad, a los votos monárquicos, ya que pasa a convertirse en la esposa de Dios, rey soberano.

[XLVI]

A NUESTRA SEÑORA DEL PILAR*

ROMANCE /129/

Miren⁶⁰⁰ cómo alza las voces
la jacarilla⁶⁰¹ sonora /130/
y, por hablar de María,
oigan cómo se entona.

5 Del Pilar habla sagrado,
en quien tiene Zaragoza⁶⁰²
una reina tan humilde
que sirve para mil cosas.

10 Vino derramando perlas
a media noche la aurora,
y un devoto peregrino
las recibió con sus conchas.⁶⁰³

* Este romance se dedica a Nuestra Señora del Pilar, uno de los iconos más importantes del imaginario zaragozano, que adquiere una dimensión nueva con la revalorización de la figura de la Virgen, a la que se le dedicaban todo tipo de certámenes y convocatorias literarias. Sobre el contexto que nos concierne, véase Aurora Egido, “Justas poéticas marianas en el Barroco aragonés”, en *María, fiel al espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco. Catálogo de la exposición (Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 8 de septiembre-10 de noviembre de 1998)*, María del Carmen Lacarra (ed.), Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998, pp. 63-75.

⁶⁰⁰ En cuanto al valor del reiterado verbo mirar, dirigido a un destinatario plural, *vid.* XXXII, v. 3; XXXVIII, v. 29; LVI, v. 18.

⁶⁰¹ Sobre el término *jacarilla*, que se refiere al género de la jácara, véase XXXVIII, v. 4. Uno de los poemas contenidos en el libro se titula, precisamente, “Jácara” (LXVI), y responde temáticamente a uno de los aspectos más extendidos a la hora de acuñar el término.

⁶⁰² Uno de los iconos zaragozanos más reconocidos, aún en nuestros días, es precisamente el de la basílica del Pilar. El fervor y la devoción marianos de la propia ciudad había tenido su propia vertiente pilarista, antes incluso del milagro de Calanda (1640) o el robo del joyero de la Virgen, contado por Juan Pérez Munébrega en sus *Lágrimas de la imperial ciudad de Zaragoza: diligencias celosas para castigar la mano sacrílega que robó a María Santísima del Pilar las joyas* (1647). Juan Bautista Felices de Cáceres se hizo cargo de una *Justa poética por la Virgen Santísima del Pilar* (Zaragoza, Diego de la Torre, 1629) que contiene, por ejemplo, un dístico de Bartolomé Leonardo de Argensola.

⁶⁰³ Se refiere al apóstol Santiago, al que, según cuenta la tradición, se le apareció la Virgen en la ciudad de Zaragoza, suceso que el poeta recordara en el poema dedicado al “Santiago, patrón de España” (XXV, v. 36). En unos de sus varios poemas dedicados a la Virgen del Pilar, también

Para abrigarle⁶⁰⁴ su imagen
 una capilla⁶⁰⁵ le forja
 15 y, agradecida, la Virgen
 le estimó la buena obra.
 Los ángeles le ayudaron
 a la fábrica devota
 y como no hicieron gasto
 20 no fue esta ayuda de costa.
 Quedó en la orilla del Ebro,
 cuyo cristal se alborota
 pensando que la retrata
 y no es sino que la adora.
 25 Bien puede correrse el Tajo
 que aunque sus arenas rojas /131/
 tienen tanta copia de oro,
 tiene el Ebro mejor copia.
 Copia de la hermosa niña
 30 a quien la noche espantosa
 del original delito
 no la tocó, ni aún en sombra.
 Tan piadosa con los hombres
 que cuando el Cielo se enoja

Vicente Sánchez escribe: “Sobre unas conchas firmaron / el sacro Pilar, que siendo / la Virgen como una perla, / halló en las conchas su centro” (ed. cit., vol. I, p. 407). A este tipo de moluscos se les atribuía capacidad de sanación y exorcismo, una creencia impulsada con su supuesto hallazgo milagroso, ratificado por Felipe IV, en el lugar donde se encuentra la Basílica del Pilar. La aparición de aquellas conchas se atribuyó al poder divino, “como testimonio de su venida de las entrañas de la tierra”, en palabras de José Félix Armada y Torregosa (canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza y artífice de la *Palestra numerosa austriaca*, en el que fue recogido un soneto de nuestro poeta), en su *Compendio de los milagros de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, primer templo del mundo edificado en la Ley de Gracia, consagrado con asistencia personal de la Virgen Santísima, viviendo en carne mortal [...]*, Zaragoza, Herederos de Agustín Verges, 1680, p. 125.

⁶⁰⁴ *abrigar*: “metafóricamente es defender, patrocinar, amparar” (*Aut.*).

⁶⁰⁵ Prenda de ropa del religioso y, además, espacio físico en el que se ubica el altar, jugando con la multiplicidad de sentidos del término *capilla* (véase XIV, v. 56; XXV, v. 40; XXVI, v. 34; XXVIII, v. 35).

35 a Dios las iras le temple,
y esto cualquiera lo toca.
Divina llave del cielo,
la columna misteriosa
abre los entendimientos
40 y las voluntades roba.
Aquí logró el primer culto,
y por dejar esta pompa
también ordenada tiene
capilla, hábito y corona.⁶⁰⁶
45 A su antigüedad ninguno
puede haber que se le oponga,
que por llegar la primera
ha ganado tantas joyas.

⁶⁰⁶ Llámase *capilla* a la una parte del hábito para cubrir la cabeza, que, cuando no la emplea para ello, lleva el religioso a la espalda; o, también, a la “pieza de tela que se pone a la espalda de la capa, de una tercia de largo y de un palmo de ancho y cosida por todas partes” (*Aut.*; *vid.* XIV, V. 56). Véase el “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro”, de Abraham Madroñal, en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), p. 252.

[XLVII]

A SANTA CATALINA MÁRTIR*

QUINTILLAS /132/

Catalina me conceda
hoy su amparo singular
para que su historia pueda
contar; pero, para entrar,
5 quiero llamar a su rueda.⁶⁰⁷

El martirio se previno
para abreviarle los plazos
de ver su Esposo divino⁶⁰⁸

* Santa Catalina Mártir es también conocida como Catalina de Alejandría o la Rosa de Alejandría (v. 21). No figura testimonio sobre la santa hasta época muy avanzadas y se popularizó, al parecer, gracias a la *Leyenda dorada*; cf. Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 262-272. Uno de los carros que desfilaban en Zaragoza con motivo de la procesión del Corpus desde la Edad Media recreaba, precisamente, la escena del martirio de la santa. Es sólo una más de las manifestaciones que vinculan estrechamente su iconografía con la ciudad, en la que está atestiguada la representación de dramas litúrgicos en torno a santa Catalina, como ha estudiado Isabel Falcón en dos de sus artículos, ya citados: “La festividad del Corpus Christi en los pueblos de Aragón en la Edad Media” y “La procesión del Corpus en Zaragoza en el siglo XV”. Pueden apreciarse escenas de la vida de la santa en numerosas muestras artísticas aragonesas, como algunos lienzos custodiados hoy en el Museo de Zaragoza, u óleos sobre madera que la convierten en protagonista de un retablo en la ya citada iglesia de San Pablo. *Vid.* María Carmen Lacarra Ducay, *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1970, pp. 67-69 y Miguel Beltrán Lloris y Belén Díaz de Rábago, *Museo de Zaragoza: Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988, pp. 161-162.

⁶⁰⁷ La rueda provista de cuchillas con la que santa Catalina fue torturada se convirtió en uno de los más conocidos elementos de su imaginario. Pasó a denominar “la rueda de los relojes, que consta de dientes afilados”, además del icono que se hacían tatuar en la piel los falsos curadores de la rabia, una enfermedad para cuyo cuidado los fieles se encomendaban a la santa. Existe en la tradición popular una canción cantada para danzar en corro, que danombre al juego de la rueda de santa Catalina, una de las razones para la difusión del motivo en el arte y en el romancero; véase al respecto María Carmen Lacarra Ducay, *Catedral y Museo diocesano de Jaca*, Miguel A. Lafuente (pról.), Zaragoza, Ibercaja, 1993, p. 37 y la obra citada de Louis Reau, vol. 1, pp. 266, 270.

⁶⁰⁸ El encuentro con Dios, el Esposo (*vid.* XXX, vv. 27 y 41; XXXI, vv. 7 y 39; XXXII, vv. 31 y 50; XXXIII, vv. 29; XXXIV, v. 25; XXXVII, vv. 8 y 32; XLV, v. 29; XLVII, v. 8; XLIX, v. 20), se acorta por la muerte prematura de la santa, expresada por medio de la fórmula lexicalizada de *abreviar los plazos*, perteneciente al léxico económico y jurídico, especialmente.

10 y, con ser el largo camino,
no quiso ir hecha pedazos.⁶⁰⁹

Viose en la sangrienta pena
tan tirana y rigurosa
a que el furor la condena,
su cuerpo, como una rosa,
15 su alma, como una azucena.⁶¹⁰

Fue tan docta su doctrina
predicando y arguyendo,
que esta santa peregrina,
los azotes recibiendo, /133/
20 les daba la diciplina.⁶¹¹

La Rosa de Alejandría,⁶¹²
bellísimo serafín,
de púrpura se vestía
y en el tormento tenía
25 sus hojas de su carmín.⁶¹³

⁶⁰⁹ Sobre el martirio de la santa se construye un juego con la fraseología, ya que *estar hecho pedazos* significa “estar muy cansado o fatigado” (*Aut.*).

⁶¹⁰ El paralelismo se constituye sobre dos valencias muy extendidas de las flores citadas, que tienen que ver con la tonalidad de las mismas: la blancura, es decir, la pureza que representa la azucena, frente a la púrpura rosa, la sangre de la santa (que recibe, precisamente, dicho sobrenombre, como enseguida se verá). Véase la misma imagen más adelante en este mismo poema, vv. 22-25.

⁶¹¹ *Disciplina* es una forma culta para denominar una “doctrina, enseñanza, gobierno e instrucción de alguna persona, especialmente en lo moral, artes liberales y ciencias”, tomada directamente del latín. Aunque también denomina al “arte y la ciencia misma”, o “una manera de vida reglada”, sirve asimismo para designar un “instrumento de que se usa para el ejercicio de los azotes” (*Aut.*).

⁶¹² “Rosa de Alejandría” es otro sobrenombre por el se conoce también a santa Catalina de Alejandría o santa Catalina Mártir. Cf. Louis Reau, *Iconographie de l’Art Chrétien. Tome III: Iconographie des Saints*, ed. cit., vol. 1, pp. 262-272 (s.v. *Catherine d’Alexandrie*).

⁶¹³ Pleonasma (véanse las erratas).

Porque su vitoria pueda
publicar con estas galas,
a un ángel vencido queda
el cuchillo de su rueda
30 del cuchillo de sus alas.⁶¹⁴

En una y otra cuestión
venció con raro portento
los sabios,⁶¹⁵ y en esta acción,
riñendo su entendimiento,
35 les hizo una conclusión.⁶¹⁶

Cuando sabia peleaba
delante la tiranía⁶¹⁷
del cruel que la miraba,
sus doctrinas⁶¹⁸ disputaba
40 y sus vicios argüía.

⁶¹⁴ La iconografía de la santa incluye la citada rueda provista de cuchillas, con la que la torturaron, un motivo reiterado a lo largo del poema.

⁶¹⁵ Uno de los episodios de la vida de la santa cuenta que, tras negarse a reconocer los dioses paganos, debatió en el palacio de Alejandría con los sabios allí acongregados acerca de las razones de su fe, y convirtió así a los presentes a la religión del cristianismo. Algunos historiadores han remitido a las vivencias similares de Hipatia de Alejandría, una figura modélica que, “a pesar de su paganismo [...] acaba siendo *cristianizada* y metamorfoseada en santa Catalina de Alejandría”, en palabras de Teresa María Mayor Ferrándiz, “Hipatia de Alejandría: el ocaso del paganismo”, en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico IV. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (coords.), Alcañiz, Instituto de Estudios Humanísticos / Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Cáceres, Universidad de Extremadura / León, Universidad / Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza / Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2008, vol. 1, p. 2827.

⁶¹⁶ *conclusión*: sirve para designar la terminación de un alegato, la suma o el contenido más importante de lo que se ha tratado, proposiciones teológicas o filosóficas, pero, además, designa el golpe final en la esgrima, que significa la derrota del contrario (*Aut.*), una acepción que no debe desecharse, ya que el enfrentamiento dialéctico se mide en términos de “pelea” (v. 36) dentro del poema.

⁶¹⁷ Común supresión de la preposición *de* junto con los adverbios de lugar como, en este caso, *delante*.

⁶¹⁸ Pese a la generalización del término “doctrina” en las *Poesías varias*, con la reducción del grupo consonántico culto, en esta ocasión figura el término tal y como lo presentamos.

Al acero dio leal
el cuello y en curso breve
brotó cristal, por señal /134/
de que era el cuello de nieve
45 y la sangre de cristal.⁶¹⁹

⁶¹⁹ La santa se entregó al martirio, pese a que se cuenta que salió ilesa en primer término del acero de la rueda, por lo que, según la tradición, fue decapitada. Con la reiteración del *crystal*, asociada con la transparencia, pureza, belleza y frialdad de la piel de las mujeres en la poesía amorosa (I, v. 42; II, v. 20; V, vv. 14 y 20; XVIII, v. 111; XX, v. 39; LXII, v. 19; LXXXII, v. 77-80), y, juntamente, la imagen de la nieve, se traduce la admiración por la santa en los términos de la retórica amorosa de estirpe petrarquista.

[XLVIII]

A SAN ANDRÉS*

ROMANCE /134/

Al hermano de san Pedro,
pescador con dicha tanta
que la palabra de Cristo
la oyó a la lengua del agua,⁶²⁰
5 el que, bañado de gozo
por verse en tan noble escuadra,
se llevó el mar en los ojos
y la red en las pestañas,⁶²¹
me parece que lo veo
10 en ondas más soberanas
y al puerto feliz del cielo
en un leño desembarca.
Todo el Sol tiene por norte,⁶²²
que sus naufragios repara
15 dándole un leño la vida,
si antes se la dio una tabla.⁶²³

* San Andrés fue el segundo de los apóstoles llamado por Jesús. Era el hermano pequeño de Simón Pedro (véanse los vv. 27-28), y con él se dedicaba a la pesca (Mateo 4, 18-20; Marcos 1, 16-20; Lucas 5, 1-10). Este último aspecto es también recordado en los versos que José Navarro escribiera para el certamen por la canonización de san Juan de Dios.

⁶²⁰ Andrés fue llamado por Cristo cuando faenaba, circunstancia que José Navarro aprovecha para echar mano, nuevamente, de la fraseología: la *lengua del agua* es “la orilla y parte de tierra que toca y lame el agua del mar o de los ríos” (*Aut.*).

⁶²¹ Se llaman *pestañas* a las terminaciones de los lienzos, “adorno angosto que ponen al canto de las telas” o cualquier elemento textil (*Aut.*), como las propias redes.

⁶²² Dentro de la alegoría de la vida como navegación, especialmente arraigada en la tradición católica (cuya Iglesia es un barco), la dirección seguida por el pescador bíblico es la del *sol*, astro rey que designa a la divinidad (como a la amada, en muchos otros poemas). Esta imagen es central en el poema “Al Santísimo Sacramento” (XXXVIII).

⁶²³ Mientras que el *leño*, además de la rama limpia del árbol, designa por sinécdoque un navío, galera, o cualquier otra embarcación, *tabla* bien puede denominar una “pequeña parte de navío u otra embarcación derrotada” (*Aut.*), de manera que, en la configuración de este quiasmo, José Navarro se sirve del juego de palabras que permiten los significados cercanos.

/135/

A ser estrella divina

20 hoy una cruz lo levanta,⁶²⁴
que donde halla el sol la muerte
la vida los astros hallan.

Valiente anduvo el Apóstol,

25 y en tanto que peleaba
con el tirano, una cruz
le guardaba las espaldas.⁶²⁵

Cuando Andrés, por su Maestro,⁶²⁶

30 estos tormentos pasaba,
un hermano que tenía
se estaba en Roma hecho un Papa.⁶²⁷

Para ser Fénix divino⁶²⁸

35 que cuando muere renazca,
la cruz ofrece los leños
y da su afecto las llamas.

Ave sagrada remonta

35 sus plumas a esferas altas
y en tan soberano vuelo
son los maderos las alas.⁶²⁹

⁶²⁴ La cruz de san Andrés, donde torturaron al santo, se convirtió en uno de sus iconos más reconocibles, puesto que tenía forma de aspa. A ella se sigue refiriendo José Navarro en los octosílabos sucesivos. No obstante, como señala Reau, este aspecto no aparece reflejado en ningún texto de la patrística (Louis Reau, *op. cit.*, vol. 1, pp. 76-84).

⁶²⁵ La protección que indica la expresión *guardar las espaldas* (Cejador) remite en este caso literalmente a la situación del santo: no sólo protegido por la divinidad, sino, además, con la cruz real con la que fuera martirizado a sus espaldas.

⁶²⁶ *Maestro* es el nombre que daban los apóstoles a Jesucristo, según puede leerse en el Nuevo Testamento.

⁶²⁷ Se tiene a san Pedro, su hermano, como el primer papa de la Iglesia católica. Sirve, pues, el sentido recto de la expresión “estar hecho un papa”, que significa vivir bien, acomodadamente, frente a las penurias y la tortura que se narran de san Andrés.

⁶²⁸ El ave mitológica se acompaña del adjetivo “divino”, si bien la cristianización de sus valores es un tópico muy extendido, que puede atestigüarse en otros poemas de José Navarro como los dedicados a diferentes religiosas (XXXIV, vv. 13-16 o a otros santos como Juan Evangelista, en XXXIX, v. 31 o XLI, v. 32).

⁶²⁹ Según la *Leyenda Dorada*, un joven de familia noble se convirtió al cristianismo por mediación de san Andrés. Sus padres prendieron fuego a la casa donde moraba, enojados por tal

afrenta, pero el santo veló por la salvación del espacio. Tras la comparación con el fénix, no podemos dejar de remitir a la imagen de las plumas del escritor identificadas con las alas, también en relación con san Agustín, por ejemplo (XXXV, vv. 46-50).

[XLIX]

A SANTA LUCÍA, EN OCASIÓN DE HABER COBRADO
POR SU INTERCESIÓN LA VISTA A UNA NIÑA

LETRILLA*

ESTRIBILLO /136/

*Aunque es ciega la santa que adoro,
hoy se nos lleva a los ojos a todos:
logren heridas divinos arpones**
que está ciega Lucía de amores.****

ROMANCE /136/

Hoy a la esposa de Cristo
una niña se dedica,
y quiere al verla sin ojos
que la tenga por su niña.⁶³⁰

5

María Lucía es
a su amparo agradecida,
porque siendo su abogada
le ganó un pleito en la vista.⁶³¹

10

De la pena rigurosa /137/
que tirana la afligía,

* Parece haber un suceso milagroso detrás de la composición de este poema, que no hemos podido contrastar con más documentación. Recuérdese, por los poemas dedicados a una religiosa que entraba a formar parte del zaragozano convento de Santa Lucía, donde también se aludía a la vida de la santa, que a ella se le encomienda la protección de la vista (XXX y XXXI).

** Las flechas del amor, también desde una perspectiva religiosa; *vid.* VI, v. 19; XIII, v. 40; XVIII, v. 11; XVIII, vv. 10 y 21; LII, v. 169; LXXII, v. 14; LXXVI, v. 17; LXXX, v. 23.

*** Sobre la imagen de la ceguera de amor vuelta a lo divino, véase XXX, v. 35.

⁶³⁰ Acerca del término *niña*, *vid.* XIX, v. 4; LXIV, vv. 10 y 19; LXV, v. 7; LXVIII, v. 35; LXXI, v. 24; LXXXII, v. 54; LXXXVII, v. 196.

⁶³¹ Juego de palabras en relación con el campo del Derecho, que remite a la iconografía de la santa, a cuya protección se encomienda el sentido de la vista de sus fieles; *vid.* XXX y XXXI.

si la dejó descansada
 ya se le viene rendida.
 Es Lucía de los cielos
 una estrella tan divina
 15 que lució más al quitarse
 los rayos con que lucía.⁶³²
 Para pagar de su Dueño⁶³³
 los favores y caricias,
 puso en un plato los ojos
 20 con que a su Esposo convida.⁶³⁴
 De su cielo u⁶³⁵ de su rostro,
 esfera más peregrina,
 su mano eclipsó las luces
 sin dejarla deslucida.
 25 Como rosa, que del Sol
 lograba las cercanías,
 con su fuego se deshoja
 pero nunca se marchita.
 Porque fuera de su amor
 30 fineza correspondida,
 puso al quitarse los ojos
 los suyos Dios en Lucía.⁶³⁶

⁶³² Ejemplo preclaro de la predilección que siente el autor por la paronomasia: “Lucía”, nombre propio, y “lucía”, en tercera persona del singular de pretérito imperfecto de indicativo. Esta forma verbal se refiere a los “rayos”, símbolo de la santidad pero, además, trasunto de las antiguas teorías sobre la transmisión amorosa.

⁶³³ En cuanto al uso religioso del término *Dueño*, que se refiere a Dios, *vid.* XXIV, vv. 53 y 57; XXX, v. 45; XL, v. 8; XLIV, v. 11; XLV, v. 26.

⁶³⁴ Recuérdese que la imagen más común para representar a la santa es portando una bandeja en la están sus ojos que, según la tradición, ella misma se arrancó para alejar a su prometido y dedicar su vida enteramente a Cristo (*vid. supra*, XXX, v. 35, donde remitimos a Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos, op. cit.*, pp. 292-294).

⁶³⁵ Mantenemos la conjunción del original, “ú”.

⁶³⁶ Se dice que santa Lucía se arrancó los ojos por su fe (*vid. supra*), razón por la cual se recurre a la frase hecha en este caso, *poner los ojos en algo*, que significa estimarlo, quererlo o cuidarlo (Cejador).

Quiso arrastrarla con sogas /138/
de un tirano la malicia,
35 mas los santos no se mueven
por las cosas desta vida.
Al fin murió por la fe,⁶³⁷
y agora la solemnizan,
entonces por ser su hora,
40 agora por ser su día.⁶³⁸

⁶³⁷ Escribe casi siempre la palabra “fe” con mayúscula y, además, aparece la variante “fee”, como en el poema siguiente, en función de la métrica.

⁶³⁸ Parece que el poema sería destinado a declamarse o cantarse en la celebración en honor de la religiosa. El significado de ese “día” o jornada se empareja con el de “hora” (v. 39), otra medida temporal que denomina, además, el momento de la muerte o un libro de rezos (*DRAE*).

[L]

A NUESTRA SEÑORA DE LOS REMEDIOS,
EN LA OCTAVA QUE EL CONSEJO DE ARAGÓN LE DEDICÓ EN
HACIMIENTO DE GRACIAS POR LA RESTAURACIÓN DE BARCELONA*

QUINTILLAS /138/

A la Virgen que acaudilla
nuestras armas,⁶³⁹ le consagro
mis versos con fee sencilla,
5 hoy que es su altar un milagro
y su octava⁶⁴⁰ maravilla.

Conságrese esta memoria
para celebrar la gloria
de su favor; pero ved /139/
10 que, aunque se hace en la Merced,⁶⁴¹
se le debe a la Victoria⁶⁴².

* Estas quintillas son todo un ejemplo de una de las características de la poesía religiosa del momento, como es la de la exaltación de lo santo y lo heroico, valores encarnados en la virgen, especialmente a partir de la Contrarreforma. Véase el capítulo tercero, “Lo santo”, del libro de Werner Weisbach, *El Barroco: Arte de la Contrarreforma*, Enrique Lafuente Ferrari (ed. y trad.), Madrid, Espasa-Calpe, 1942 y la citada *Poesía religiosa española (Antología)*, a cargo de Lázaro Montero, p. 12.

⁶³⁹ El tópico de la *virgo bellatrix*, a cuya protección se encomiendan los ejércitos, añade, con la exaltación contrarreformista del dogma de la Inmaculada Concepción, la virtud de la *pulchritudo* a los tradicionales valores caballerescos de la *fortitudo* y la *sapientia*. Véase M.^a Carmen Marín Pina, “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45 (1989), p. 85.

⁶⁴⁰ Según la ortografía actual del español, puesto que el verbo *ser* está elidido, habría de colocarse una coma después de “octava”. No obstante, mantenemos la posible dilogía que así ofrece la alusión de una más de las maravillas del mundo antiguo, por un lado, y periodo de ocho días de la celebración religiosa antedicha, por otro.

⁶⁴¹ El Consejo de Aragón ofreció una celebración en el zaragozano convento de San Lázaro de la Orden de la Merced. Su iglesia había sido renovada en los años cuarenta gracias al apoyo de los Francés de Urrutigoyti, según cuenta fray Francisco de Neyla en una de las historias del convento, en la que también intervino Antonio Bernal del Corral, *Gloriosa fecundidad de María en el campo de la católica Iglesia. Descripción de las excelencias, e Ilustres hijos del Real Convento de San Lázaro de la Ciudad de Zaragoza del Real, y Militar Orden de nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos*, Barcelona, Rafael Figuera, 1698, p. 11.

Ya admite alegre y contenta
Barcelona los pendones
del Monarca que la alienta,
15 y caer quiere en la cuenta
para alcanzar los perdones.⁶⁴³

El monarca más cristiano
la redime del francés⁶⁴⁴
y, de restaurarla ufano,
20 ya quiere darle la mano
porque se arroja a sus pies.

Por eso aqeste aparato,
¡oh, Reina del Cielo todo!,
veis en convento tan grato
25 que redime con su trato
y cautiva con su modo.

El Consejo de Aragón
aquesta pompa bizarra
erige con devoción,
30 que, como sus armas son,
es quien más tira la barra.⁶⁴⁵

⁶⁴² Nuevamente, juego disémico a apela a la “victoria” como nombre común, pero, al mismo tiempo, como sustantivo propio. La Vitoria era un convento zaragozano de religiosos franciscanos (mínimos), fundado en 1576, ubicado en la plaza del mismo nombre, en la que hoy se encuentra la calle de Ramón y Cajal. Tras la desamortización de Mendizábal, estas dependencias pasaron a funcionar como cuartel militar, colegio estatal y cuartel de bomberos, sucesivamente.

⁶⁴³ Durante la Restauración de Barcelona, en los años de 1652-1653, Felipe IV ofreció a Barcelona su dispensa por apoyar al país vecino (remitimos al capítulo “Poemas de ocasión y circunstancia especial” de nuestro estudio).

⁶⁴⁴ Se refiere a Felipe IV y al rey de Francia, Luis XIII, nombrado conde de Barcelona durante la sublevación de Cataluña.

⁶⁴⁵ *barra*: designa todo tipo de pértiga, palanca o vara (*DRAE*), pero *tirar la barra* es una expresión que remite al juego de la *barra*: “se llama en la mesa de juegos un hierro en forma de

Majestad en ricas telas
y culto en voces süaves, /140/
os dan con santas cautelas,
35 pues lucen aquí estas velas
porque allá guardéis las naves.⁶⁴⁶

Del cielo y prado el primor
en aqueste altar se sella,
y campa con esplendor
40 cada estrella con su flor
y cada flor con su estrella.

Pero el temor me contrasta,⁶⁴⁷
y así a pintallo no basta⁶⁴⁸
con donaire mi caudal,
45 que es menester mucha sal⁶⁴⁹
en donde tanto se gasta.⁶⁵⁰

arxco, o pórtico, que está colocado como a cinco palmos de l a superior tablilla, y sirve para encubriri las bolas, hacerlas dificultosas de jugar" (*Aut.*).

⁶⁴⁶ La Restauración de Barcelona significa el final de una serie de enfrentamientos bélicos y, por lo tanto, señalados metonímicamente por medio del léxico náutico, *guardar las naves*. *Vela*, por tanto, presenta la dilogía del cirio religioso y, por lo dicho, de la tela de los barcos (*DRAE*).

⁶⁴⁷ *contrastar*: "hacer oposición y frente, combatir, lidiar" (*Aut.*).

⁶⁴⁸ Aflora, nuevamente, el tópico de la incapacidad del poeta para contar la celebración que motiva el poema, al igual que cuando se trata de representar el amor, su pluma no alcanza la expresividad suficiente (I), o sólo puede hacer un "bosquejo" para "pintar" los logros de María Magdalena (XXIV, vv. 1-2).

⁶⁴⁹ *sal*: además, de la especia, "significa también sabiduría", y, "metafóricamente, vale también la agudeza, gracia o viveza en lo que se dice". (*Aut.*).

⁶⁵⁰ *gastar*: no sólo invertir el dinero, sino que, estableciendo un juego con la *sal*, "significa también digerir, cocer y preparar".

[LI]

OTRO VEJAMEN* /141/

Ello, señores míos, yo no he de dormirme para dar el vejamen, que a más de ser achaque que me obliga a estar en la cama muchas veces, no quiero que nadie oiga de mí el sueño y la soltura. Y presumo de algunos de los que siguen este camino, que cierran los ojos con la curiosidad para cegarse con la pasión, y esto no puede disculparles la poca modestia, porque

cuando con apodos mil
nos desazona un fiscal,
es su oficio criminal,
pero su modo civil.

Vele, pues, y en sus enojos
no se mostrará importuno,
ni, por sacarnos el uno,
se quiera quitar dos ojos.⁶⁵¹

Esta pía consideración me sacó ayer tarde de mi casa, y aun me hizo salir de mis casillas.⁶⁵² Dejé la ciudad (que fuera della se halla campo abierto para discurrir), entreme por lo espeso /142/ de los olivos, por si pudiera traer señales de paz de la academia, que mi modestia no sabe nunca echar por esos trigos.⁶⁵³

* Si bien el título de este vejamen carece de las especificaciones del anterior (XXI), la nómina de los poetas coincide, y parece factible que fuera innecesaria la repetición de la academia a la que remite en caso de que fuera la misma. Así lo hemos propuesto en el capítulo dedicado al estudio "José Navarro, académico: dos vejámenes y una oración".

⁶⁵¹ Sobre el políptoton y calambur *ojo- enojo*, véanse diversos poemas del autor, como XXIII, vv. 38-42 y LXII, vv. 31-32.

⁶⁵² A propósito de la expresión *sacar de las casillas*, vid. XIV, v. 44.

⁶⁵³ Sobre la simbología de los árboles en relación con la salud, *Antiguo Testamento* (cf. *Ezequiel*, XLVII, 1-3), y de su trascendencia en la poesía religiosa española, junto con el cedro y la palmera, Michel Darbord, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, Paris, Centre de Recherches de L'Institut d'Études Hispaniques, 1965, p. 16.

Llegué al puesto donde ese otro día apareció un pimiento colgado de un olivo como aceituna, que este fue el postre de su vida. Y sin duda la pasaba con muchos cuidados, pues aun después della le duró el estar suspenso mucho rato. Yo, que de mi natural soy compasivo, con musa devota le dije rezada esta redondilla:

La muerte anduvo taimada
con el pobre, que ahorcar
a un verdugo, eso fue dar
al maestro cuchillada.

No lo dije tan quedo que no hubiera quien me conociera el achaque, pues sentí luego una voz que, en tono de dar matraca, me gritó: “¡Poeta!”.⁶⁵⁴ Apenas escuché esta palabra mayor, añadida a las del duelo, cuando, con el color mudado y tentando la espada, volví el rostro para castigar el atrevido que así me injuriaba, y vi (¡notable caso!) que quien me había gritado era un romero, y no fue el caso maravilloso, aunque era peregrino. Conocilo por el /143/ bordón y la esclavina que lo vestía y sustentaba.⁶⁵⁵ Pidíome cortés perdón del denuesto, diciéndome que él creyó más lisonjearme que ofenderme, y que si podía valerle en que lo dejaran entrar en la ciudad, que al llegar a ella le habían pedido⁶⁵⁶ testimonio de sanidad y, por venir sin él, ignorante deste cuidado, lo habían dejado de la parte de afuera. “Y porque a ti”, prosiguió, “que eres de la profesión, se pueden comunicar estas cosas, sabe que vengo en romería del Parnaso, y traigo de Apolo cartas de favor para la academia del excelentísimo señor conde de Andrade, por si acaso en ella pueden lucir también mis versos”.⁶⁵⁷ “Pues a mí, que los hago”, le respondí, “¿me vienes con esas flores? Sin duda debes de ser gentil poeta, pues crees esos soñados disparates de los que agora, desengañados, tarde pagan con penas

⁶⁵⁴ *dar matraca*: “burlarse de palabra con los estudiantes nuevos, o novatos”, o también “afligir a los nuevos con decirles algunas cosas de chocarrería y libertad” (Cov.).

⁶⁵⁵ El *bordón* o bastón de apoyo, y la *esclavina*, prenda de vestir que se lleva sobre los hombros, eran el atavío tradicionalmente asociado con la figura arquetípica del peregrino.

⁶⁵⁶ Véase XXVII, vv. 41 y 51; LXXXV, v. 3.

⁶⁵⁷ Recuérdese que el primer vejamen se acompañaba de una “Carta del dios Apolo a la academia” (XXI b). Véanse las anotaciones correspondientes sobre Apolo y el Parnaso.

verdaderas sus fingidas historias. El monte, ten por llano que es embuste; la fuente, es cosa clara que es mentira; el caballo, será un asno quien lo creyere; y la fiera que dicen mató Belerofonte, fue quimera. Y para quien otro dijere, hay en este católico reino Inquisición”.⁶⁵⁸

/144/ “No dijera más vuestro licenciado, si le impugnaran su comentario”, replicó con mucha falsedad, “y a no tener noticias de tu docilidad, te dejara en el abismo de tu ignorancia. Pero creo bastaré a desengañarte con referirte lo que a vosotros mismos os ha pasado en las academias, pues apenas se celebran, cuando la Fama, sin que tenga más remedio que volar, las entrega a las nueve deidades del Parnaso para que veneren humildes cuanto inspiraron benignas.⁶⁵⁹ ¿Es verdad que en días pasados tuvisteis un presidente florido en el ingenio, maduro en sus acciones y teniente cura de una iglesia que hizo grandes sacramentos de que las introducciones se hicieran todas en verso, como se ve platicado en Pantaleón, Cáncer, Corral y otros ingenios de la corte,⁶⁶⁰ sino que les sirviera de trama la prosa, y por aquí comenzó a urdir la con un diablo, que sin duda sabía de muchas lenguas? Pues, si reparaste en ello,

el demonio, que al través
dio con vosotros tirano,
supo hablar en castellano,
en latín y en Ginovés”.⁶⁶¹

⁶⁵⁸ Las flores, asociadas con la romería, son metáfora extendida de los poemas, cuya compilación cobra el nombre de *florilegio*, *flores*, *jardín*, *poliantea*, *viridarium*, y tantos otros, aquí sutilmente evocados con la expresión “esas flores”.

⁶⁵⁹ Se trata de las nueve musas, hijas de Zeus y Mnemósine. Inspiradoras de toda creación artística.

⁶⁶⁰ Menciona los nombres de Pantaleón de Ribera, Jerónimo de Cáncer y Velasco, y Gabriel del Corral, conocidos escritores del ámbito académico, del que se destacó su vena humorística.

⁶⁶¹ Se refiere a un vejamen anterior del doctor Ginovés (véase el capítulo dedicado al estudio de los vejámenes), en el que el personaje principal era el típico personaje diabólico. Recuérdese que el plurilingüismo, junto con el polimorfismo, es su capacidad representativa (Francisco J. Flores Arroyuelo, *El diablo en España*, Madrid, Alianza, 1985, p. 26). Gracias a la frecuente vacilación vocálica, además, el apellido permite la dilogía con el gentilicio de los “genoveses”, tacaños por excelencia (Fontecha), cuya avaricia recuerda, por ejemplo, Baltasar Gracián a lo largo de *El Criticón*, en *Obras completas*, Luis Sánchez Laílla (ed.), Aurora Egido (introd.), Madrid, Espasa, 2001, II parte, crisis tercera, p. 1073 y crisis octava, p. 1158; o Luis de Góngora en su poesía burlesca (*vid. Obras completas*, ed. cit., vol. I, pp. 191 y 449).

/145/ “Verdad es”, dije, y no sólo reparé en eso, sino también en la porfía de acercarse tan aprisa la luz por dar calor a lo que decía, o porque

si mi malicia confieso
al reparar su cautela
él se acercaba la vela
y yo me quemaba de eso.

“Pero, ¿por eso quieres que crea tus mentiras?”. “Calla”, prosiguió, “que eres un tonto, y no me obligues a que doble aquí la hoja, pues has encontrado el amo de la vaina. ¿Tan malo te será, sin saber cómo ni por dónde, hallarte aquí un vejamen hecho y derecho con que poder decir lo que quisieres, y después con echarle la culpa a este pobre peregrino que sabrá irse a Roma por todo, quedar tú libre de calumnia?”. Y diciendo y haciendo, sacó un espejo (y creí que quería dejarme a la luna),⁶⁶² arrimolo a un árbol y, como maestro de títeres que va declarando los personajes de su retablo, dijo: “Aquí verás todos los académicos de la manera que agora se hallan en sus ejercicios: aquel heroico mancebo, que oprime la lozanía de aquel bruto andaluz, es el exce- /146/ lentísimo señor conde de Andrade, pero yerra, si no me engaño, en el modo de ir a caballo

Dime, generoso atleta,
pues en cualquiera ocasión
te anda buscando un bastón,
¿por qué vas a la jineta?⁶⁶³

Iguales se compiten en este ilustre joven el valor y el ingenio, y aquel parece mayor, que se atiende primero.

⁶⁶² Véanse términos semejantes en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Akal, 1996, p. 397.

⁶⁶³ *ir a la jineta*: modo de montar a caballo, con las piernas en los estribos (Cov.).

Si de poeta lo alabas,
el nombre es bien que le cuadre,
que, si aprende de su padre,
hará famosas octavas.

Como es tan grande señor, aun parece que no lo tienen criado; pero punto en boca, que a mí solamente

lo que desto me congoja
es que, con afecto fiel,
le ofrece Apolo el laurel
y aún no le dan una hoja.⁶⁶⁴

Ese otro, que se mira en su aposento puesta la mano en el brazo de una silla, es el ilustre marqués de San Felices. Los rayos de su ingenio días ha que se vieron entrar por unas /147/ pequeñas *Rimas*, dando en poco volumen grandes luces de erudición.⁶⁶⁵ Es tal su capacidad, que el mayor puesto que le dieran no había de venirle ancho. Es su afabilidad indicio de su nobleza, y por eso le divierten las letras, que son más humanas. Anda agora poniendo como nuevo el *Testamento viejo*, escribiendo sus historias veneradas; y, como es Moncayo, las escribe con lindo aire, pero también

con uno y con otro rayo,
luce el sol en sus poesías,
que no tiene cosas frías
el marqués, aunque es Moncayo.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ Dilogía de "hoja": la del laurel y la que habría de tener dispuesta para la escritura.

⁶⁶⁵ Se refiere a las *Rimas* de Juan de Moncayo, marqués de San Felices, ed. cit.

⁶⁶⁶ Dilogía con el término *Moncayo*, apellido del poeta pero, además, montaña del Sistema Ibérico cercano al municipio de Tarazona, con algo más de dos mil trescientos metros de altitud. Su cumbre justifica la mención de las "cosas frías" (de "hombre sin brío ni gracia", Cov.), así como del "lindo aire": cierzo, o viento en dirección noreste que se asocia con tal monte por su lugar de entrada en el valle del Ebro, pero, además, con gracia y con sustancia (*Aut.*).

Escribiósele a un romance que hizo a Holofernes⁶⁶⁷ un comento descabezado, que esta semejanza quiso guardar su autor, a quien, por ser tan conocido por sus obras, palabras y pensamientos, no nombro. Y porque hubo algunos que la risa que notaron en los circunstantes la atribuyeron a burla, sin acordarse que la propiedad de risible que acompaña al hombre es hija de la admiración,⁶⁶⁸

diré, si el examen toco
del comento singular,
que no estuvo en su lugar, /148/
pero que estuvo en su loco.⁶⁶⁹

Aquel que miras escribiendo tan aprisa unas letras poco airosas, pero de mucho garabato,⁶⁷⁰ es el noble marqués de Cañizares,⁶⁷¹ erudito alumno de las musas.⁶⁷² Y parece que le comunicó Astrea su jurisprudencia,⁶⁷³ pues, si divides en dos las partes de su ingenio, la una que toca a los negocios, y la otra que pertenece a la humanidad, es en todas celebrado su entendimiento. Por las prendas

⁶⁶⁷ Se refiere al romance “Betulia libertada contra las armas de Holofernes por el valor de Judith”; cf. la citada edición de las *Rimas* de Juan de Moncayo a cargo de Aurora Egido, p. 200..

⁶⁶⁸ Recoge la idea aristotélica de que la risa es connatural al ser humano, después ensalzada por otros autores como Luis Vives en su *De anima e vita* (1550), Fracastoro en *De sympathia e antipathia rerum*, o Baltasar de Castiglione en *El Cortesano*. Este último señala: “es tan natural a nosotros, que, por describir un hombre, se suele decir que es un animal dispuesto a reírse; porque el reír solamente se vee en los hombres, y es casi siempre testigo de una cierta alegría que se siente dentro en el corazón, el cual naturalmente es inclinado al placer” (seguimos la edición de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa Calpe, 2009, p. 229).

⁶⁶⁹ El término *loco* designa a un tiempo al sujeto que carece de juicio (*Aut.*) y la denominación latina del “lugar”.

⁶⁷⁰ Téngase en cuenta que, además de denominar las “letras o escritos mal formados”, con respecto al término existía la expresión *mozo de garabato*: “vale lo mismo que ladrón” (*Aut.*).

⁶⁷¹ A Martín Bardají Bermúdez de Castro le fue otorgado el título nobiliario de I marqués de Cañizares por el rey, Felipe IV. Fue también presidente de la academia del conde de Lemos.

⁶⁷² También estos poetas son presentados como alumnos de Febo, del Parnaso o de la Aurora en el *Aganipe de los cisnes aragoneses* de Uztarroz (*vid. ed. cit.*, por ejemplo, pp. 43, 47, 75, 98, 99, 109 y 123).

⁶⁷³ Ovidio es el primero en llamar Astrea a esta diosa virgen, que suele identificarse con la Justicia. Era hija de Zeus y Temis, aunque Árato la presente como hija de Astreo; cf. Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 67-68. *Vid. LXXV*, v. 28 y *LXXXVII*, v. 119.

heredadas y adquiridas, no hay señor que no lo ame, caballero que no lo estime, plebeyo que no lo respete; y así, agora, que es presidente,

larga será su oración,
que, sin valerse del arte,
el marqués, en cualquier parte,
tiene mucha introducción.

Aquel que con el semblante entre confuso y colérico, puesta la pluma en la boca, quiere sacar a bocados los conceptos, es el doctor Ginovés:⁶⁷⁴ ocasionase aquella suspensión de estar pensando en una sátira que hace agora a Vizcaya.⁶⁷⁵ ¿Por qué, pródigas, sus ásperas minas ofre- /149/ cen el hierro de que se hacen las rejas? Huélgome que haya caído en las redes, aunque ha días que no puede huir desta prisión, y como puede, por su dotrina, ocupar el púlpito de más fama, ha tratado de irse a vivir cerca de Predicadores.⁶⁷⁶ Tiene tan lindos ojos, que su mayor desdicha fuera si lo privaran de las vistas.⁶⁷⁷ Bien dio a conocer sus muchas prendas en la oración que hizo siendo presidente, aunque

⁶⁷⁴ Matías Ginovés, que ya había sido objeto de un juego de palabras, fue presidente de la academia del conde de Lemos antes de que lo fuera José Navarro. Fue autor de las *Selvas de todo el año en verso* y, entre otras calas del mundo poético del momento, aprobó las *Poesías varias* de Díez y Foncalda (1653).

⁶⁷⁵ Vizcaya era, y es, una zona minera muy rica, como el mismo poeta prosigue diciendo. El del vizcaíno se convirtió en un arquetipo frecuente de la comedia y la poesía burlesca, que tuvo sus frutos en Torres Naharro y su *Tinellaria, Habladme en entrando* de Tirso de Molina, o el escudero vizcaíno del *Quijote*. Tal y como ha pervivido hasta la actualidad, el origen vizcaíno se va cargando de connotaciones, como su arrogancia, su rudeza y su falsedad, descrita también por Baltasar Gracián: "las verdades [...] que hacen saltar los colores al rostro son intratables, sólo las puede tragar un vizcaíno" (véase la tercera parte de *El Criticón*, crisis tercera, en *Obras completas*, ed. cit., p. 1314).

⁶⁷⁶ Céntrica calle zaragozana cuyo nombre se mantiene en la actualidad. También se denominaba así a ciertos religiosos de la orden de los dominicos, fundada por santo Domingo de Guzmán en el siglo XIII.

⁶⁷⁷ *vista*: "en lo forense, es el reconocimiento primero, que se hace ante el juez con relación de los autos, y defensas de las partes para sentencia" (*Aut.*).

en la introducción que noto,
poca admiración me da
el ver orar a quien ha
tanto tiempo que es devoto.⁶⁷⁸

Aquel que sale agora de su casa, tan revuelto en su manteo que parece acaba de hacer una grande bellaquería, es el doctor Andrés, coronista famoso destes reinos.⁶⁷⁹ Y aunque el rebelde espíritu que oprime mi ciencia no puede penetrar los pensamientos, puede colegirlos, y, a su parecer, va pensando en aquel adagio latino: *Orator fit, poeta nascitur*,⁶⁸⁰ que con él le tiraron una pedrada de que aún no piensa estar sano, y realmente le hicieron injuria, que es varón tan célebre, que si el ser poeta le vie- /150/ ne como nacido, en lo que toca a ser orador, no tiene remedio, porque ya es hecho.

Y de Aragón los blasones
porque del tiempo defienda,
a la fama lo encomienda
Andrés en sus oraciones.

Aquello que en él te parece desaliño es ocupación; que son tantos sus negocios que nunca lo verás desembarazado, jamás debe de dormir a sueño suelto, porque es muy atado, y más en recitar sus obras, que lo hace de modo que parece quiere deslucirlas.

⁶⁷⁸ Juego disémico con el adjetivo *devoto*, religioso, “piadoso”, pero también “galán” (*Aut.*).

⁶⁷⁹ Sobre la persona de Juan Francisco Andrés de Uztarroz, evocado ya en el primer vejamen de las *Poesías varias*, *vid. supra* (XXI).

⁶⁸⁰ El adagio latino procede de Quintiliano, y el conflicto al que alude José Navarro dio lugar a que se le atribuyera a él mismo tal afrenta, de la que teníamos noticia gracias a Ricardo del Arco, y su recuerdo de la correspondencia entre Uztarroz y Pellicer (Ricardo del Arco, *La erudición española en el siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, vol. II, pp. 760-761). Sin embargo, en el capítulo correspondiente de esta tesis doctoral se ha demostrado que fue otro académico el que le dedicó la injuria al poderoso cronista.

No lo acabo de entender,
porque es cosa de reír
que sepa bien escribir
el que no sabe leer.

Aquel que, si reparas, verás en la Diputación andar a pleito con otro, es Juan Lorenzo Ibáñez.⁶⁸¹ Este no solamente es hombre de su negocio, pero aun de los ajenos, y sin haber menester a nadie, anda toda su vida haciendo peticiones; mas, aunque en ellas es tan celebrado, allá se lo dirán de misas. Es tan pulido, que en la plaza cualquiera lo desea para alhaja curiosa /151/ de su escritorio. Saca a luz con felicidad los partos de su musa, y nunca se le gastan los versos, que en este insigne poeta,

de renombres inmortales
su fama se ha coronado,
que es su ingenio sazonado
aunque tiene tantas sales.

Aquel cuyas manos se admiran manchadas en sangre de muchos ingenios ilustres, heridos del osado corte de su pluma, es D. Joseph Bardají,⁶⁸² cuyas obras parece que se las escriben los Caniculares, según abrasan.⁶⁸³ Ha dado en hacer versos sin más razón que vivir cerca del Carmen. La vez que le tocó fiscalizarlos, barrió a muchos ingenios de la Academia habiéndolos puesto primero como una basura, que quiso hacer escoba de su pluma, para que con eso se llevara la palma.

⁶⁸¹ Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, ciudadano de Zaragoza, trabajaba en la Diputación de Aragón, y ostentó los cargos de jurado de la ciudad y de escribano de mandamiento de su Majestad. En su *Ceremonial y breve relación de todos los cargos y cosas ordinarias de la Diputación del Reino de Aragón* recoge alguna noticia puntual sobre Nicolás Ludovisi, al servicio del cual estuvo José Navarro (remitimos al capítulo correspondiente a la biografía del poeta así como al estudio de los vejámenes, donde se ofrecen más datos al respecto).

⁶⁸² Académico, hijo del citado marqués de Cañizares, y posible autor del manuscrito “Academia rotulada”, al que hemos prestado atención en nuestro estudio de los vejámenes.

⁶⁸³ Remite al periodo de los Caniculares también en la “Carta del dios Apolo a la academia” que cierra el primero de los vejámenes, XXI b, v. 37.

Témplese su pluma, pues,
que en esta esfera que ves,
alcanzará con bonanza
las Indias de la alabanza
el que fuere más cortés.

Don Francisco la Torre,⁶⁸⁴ herido de este, ha que- /152/ rido escaparse de tus manos; y no me espanto, que poeta abrasado, de fiscal frío huye, pero si se vale de las alas de su ingenio, será dificultoso el alcanzarlo.⁶⁸⁵ Solamente con su pluma puede tener mucho penacho, siendo en él justo conocimiento lo que fuera en otros vanidad. Pero, como a los más poetas esto de tener mucho juicio se les ha raído del casco, le ha venido bien el padecer este achaque para añadirse la estatura. Y, si no, dígalo esta quintilla:

Si es locura el ser poeta,
él con esto se socorre,
porque, usando desta treta,
teniendo aquesta veleta,
parece mayor la Torre.

Aquel que miras echado a dormir por la buena fama que ha cobrado, muy descuidado de que nació para poeta, sin acodarse que el genio sin obras no basta para llevarlo al Parnaso cuando desta prosa salga, es D. Silvestre Cabrera.⁶⁸⁶ Quisiera persuadirle a que compusiera, pero ya lo está de sus mismos escritos, y no aprovecha. No aguarde, pues, al fin de las Academias, que quizá cuando querrá no podrá. Lo que tie- /153/ ne bueno es que cuando lee versos de algunos amigos

⁶⁸⁴ Francisco de la Torre y Sevil, caballero del hábito de Calatrava, nació en Tortosa en 1625, aunque tuvo una estrecha relación con las academias y escritores aragoneses. Fue autor del *Entretenimiento de las musas* y dedicatario de las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* de Alfay (1654).

⁶⁸⁵ Jugando con la fraseología, alude a la idea del “poeta abrasado”, un chiste muy común, según ha estudiado Mercedes Blanco, que remite a la hoguera con la que se castigaba a los herejes (*Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012, p. 91).

⁶⁸⁶ Véase el primero de los vejámenes incluido en las *Poesías varias* de José Navarro.

suyos, no dice, como otros, “esta copla es mía”. Cada semana se desean sus escritos y, en efeto,

Presume en su fantasía
don Silvestre, confiado,
ser poeta celebrado,
y nunca llega su día.

Pero, al fin, lo bueno siempre suele ser poco,⁶⁸⁷ y aunque es culta su musa, son muy claras sus poesías.

Mas si puede hacer agudo
su ingenio en varias historias
tan gustosas pepitorias,
¿por qué no escribe a menudo?

Ese que ves (si es que tienes la vista muy aguda) riñendo con aquel zapatero porque le ha hecho bajos los ponlevíes,⁶⁸⁸ es don Gaspar Agustín.⁶⁸⁹ Dícele que ha de zurrarle la badana si, haciendo sus zapatos, se descuida otra vez en este punto.⁶⁹⁰ Pero él, que tiene poca correa, le responde:

Aunque aquese desacato
con tanta paciencia llevo,

⁶⁸⁷ Recuerdo de la famosa máxima, inmortalizada por Gracián en su *Oráculo manual*: “lo bueno, si breve, dos veces bueno” (en *Obras completas*, ed. cit., p. 238).

⁶⁸⁸ *ponleví*: “el tacón de madera, que antiguamente traían las mujeres, aforrado en el mismo cuero de que era el zapato” (*Aut.*).

⁶⁸⁹ Gaspar Agustín Reus y Coscón, varón de Lurcenich, Maleján, Boquiñe y Ribas, trabajó en la corte del reino de Valencia y fue, además, regente de la Real Gobernación de Aragón. Ecos de su actividad poética fueron recogidos en el *Aganipe de los cisnes aragoneses*.

⁶⁹⁰ *badana*: “piel del carnero u oveja, curtida, blanda y de poca dura” (*Aut.*). Lope de Vega, en *Noche de San Juan*, escribe: “¿No habéis visto con naguas las mujeres / sin anchos verdugados y abaninos / y los chapines de bordados finos, / que fueron en sus madres de badana?”, *apud* Abraham Madroñal, “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), p. 242.

cuando me enoje, me atrevo /154/
a ponerlo en un zapato.

Aquel venerable anciano, crédito glorioso de tu celebrada patria, es Juan Jaime Esporrín,⁶⁹¹ que, aunque no es mozo, sirve para muchas cosas en la Academia. Ha sido amigo viejo de los más ilustres ingenios de tu patria, y agora

escribe con gran destreza
los versos su musa grata,
que han de ser como una plata
si salen de su cabeza.

Aquel estudiante, que esta copiando de su letra los versos que ha de llevar a la Academia, es el licenciado Ágreda,⁶⁹² que, como es hijo de familias, porque no le hallen divertido en hacer coplitas, las escribe a hurto.⁶⁹³ Es tan desconfiado en el conocimiento de sus versos, que no los mira como cosas propias.

Pudiéranle aconsejar,
aunque de enojarle huyo,
pues leyes quiso estudiar,
que en siendo juez sepa dar
a cada uno lo que es suyo.

Pero ya no se ven en el espejo más figuras que /155/ la tuya y la mía, y a ti pienso dejarte por amigo. A más de que has salido tan llagado de las manos de los otros fiscales, que no hallo de dónde asirte sin ensangrentarme si te satirizo. La

⁶⁹¹ Jaime Esporrín, uno de los miembros de mayor edad, nació en Jaca y fue secretario de la Inquisición. Es mencionado en las obras de Juan de Moncayo y, además, participó en el *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a D. Pedro Apaolaza en 1642*.

⁶⁹² Juan Francisco de Ágreda, estudiante de leyes procedente de una importante familia, que participó con un soneto en las *Rimas* de Juan de Moncayo.

⁶⁹³ *hurto*: usurpación indebida, que se referiría al plagio de sus versos. El modo adverbial *a hurto* significa "a escondidas" (*Aut.*).

grandeza de tus pies, ya don Silvestre habló harto largo desta materia. Si apodo tus malditas piernas, es fuerza haber de darte en las espinillas.⁶⁹⁴ Si te digo del color del rostro, don Francisco la Torre te puso como un negro, y también

muchu cuerdate han dado⁶⁹⁵
por ser moreno,
y eso es echar la sogu
tras el caldero.⁶⁹⁶

De suerte que es menester sacar fuerzas de tu misma flaqueza para haber de decirte algo, pues te estuviera bien tener el cuerpo como el entendimiento, y el entendimiento como el cuerpo. Y a venderte en Argel por cautivo⁶⁹⁷ no hallaras quien te comprara, pues el más ruin turco dijera: “a otro perro con ese hueso”.⁶⁹⁸ Aunque esto es apoyo de tu cordura,

por loco no te condeno,
tu fama está acreditada,
porque en cosa tan delgada /156/
no puede entrar el barreno.⁶⁹⁹

⁶⁹⁴ El trasunto de estas palabras parecen ser unos versos del autor, que se castigaba a sí mismo de este modo del mismo: “Mis piernas más, por agora, / apodarlas no querría, / que tocar esta materia / es darme en las espinillas” (XVI, vv. 25-28).

⁶⁹⁵ *dar cuerda*: “ir dilatando el final de un negocio. Esta frase está tomada de los que pescan con sedal y carrete, que si traga el anzuelo algún pez grande, le dan cuerda para que se alargue hasta que se canse, y poco a poco le puedan sacar a la orilla” (*Aut.*). Las mismas razones aquí argüídas, el color moreno y la delgadez, son motivo de burla en otras ocasiones.

⁶⁹⁶ *echar la sogu tras el caldero*: “es tras lo perdido, soltar el instrumento y remedio con que se ha de cobrar, y echar lo menos tras lo más” (Cejador).

⁶⁹⁷ Argel, ciudad del norte de África, era ciudad muy conocida por su mercado de esclavos, según quedara inmortalizada por Cervantes (en *El cautivo de Argel* y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*) o Lope de Vega (*Los cautivos de Argel*), entre otros.

⁶⁹⁸ Procedente del refranero, esa expresión significa la incredulidad del oyente, mientras que se apela aquí, al mismo tiempo, a la delgadez del protagonista por medio de la imagen de los huesos, a la que ya se ha prestado atención.

⁶⁹⁹ *barreno*: “el agujero que se hace con la barrena”, instrumento para taladrar la madera, pero, además, “metafóricamente, vale vanidad, presunción mal fundada y con corto o ningún motivo” (*Aut.*). En sentido figurado se decía *barrenado*, como indica Covarrubias, “al que tiene poco asiento, y parece que le han dado barreno en la cabeza, y sacádole el seso”.

Aquí llegaba el maldiciente peregrino cuando, sin poder disimular más mi sufrimiento, rompiendo el espejo, pues en todo el rato que me habló no vi en él sino su retrato y el mío, le dije:

“Maldiciente peregrino,
ya que cortas con tu lengua
de vestir a ingenios tales,
¿por qué los pones en jerga?

Pero también te disculpo,
que harto liberal te muestras,
siendo pobre forastero,
en darnos esta bayeta.⁷⁰⁰

No te hospeden los mesones
andando de tierra en tierra,
y solamente en Turquía
lleguen a ponerte en venta.⁷⁰¹

Rodando de un monte pagues
tus malicias descompuestas,
y será cosa muy fácil
pues por esos cerros echas.

Vete donde no te alcance
que, acabada mi paciencia, /157/
cuando en lo vivo me tocas,
para pegarte me tientas.

Huye, inventor malicioso
de mentiras, y no quieras,

⁷⁰⁰ *bayeta*: tela que se usaba para vestidos eclesiásticos, pero también tela negra que se emplea para tapar los féretros de los muertos (*Aut.*).

⁷⁰¹ Turquía era famosa por el comercio humano que allí se producía.

por ser tan bravo lagarto,
venir a darnos culebra”.⁷⁰²

⁷⁰² La expresión *dar o hacer culebra* significa causarle problemas a alguien o engañarle (*Aut.*), pero, además, existe un refrán que reza “cuando se ve al lagarto, anda cerca la culebra”; *vid.* José Manuel Fraile Gil, “Lagartijas, lagartos y culebras por la tierra madrileña: rimas y creencias”, *Revista de folklore*, 185 (1996), pp. 162-170. La misma frase hecha se ha registrado en otros poemas del autor a lo largo de esta misma colección (XLIII, v. 35 y LXV, v. 32).

ORACIÓN QUE HIZO SIENDO PRESIDENTE
EN LA ACADEMIA QUE SE CELEBRÓ EN CASA DEL EXCELENTÍSIMO
SEÑOR CONDE DE LEMOS* /157/

Doradas plumas de carmín y grana,
al rojo despuntar de la mañana,
por azules esferas sacudía
ese prodigio que gobierna el día;
5 mariposa que en luces desatada
sigue con inquietud enamorada,⁷⁰³
con ardientes suspiros,⁷⁰⁴
en tornos de oro y en lucientes giros,⁷⁰⁵
la llama de cristal, que en ondas bellas
10 blancas espumas bate por centellas
y, por la gloria que su afán adquiere,
lo sepulta la causa por quien muere, /158/
hallando su cuidado

* Este uno de los textos explícitamente académicos de las *Poesías varias* del que puede inferirse el funcionamiento de la actividad de aquellos cenáculos, que ha de sumarse a los dos vejámenes aquí recogidos y a la "Carta del dios Apolo a la academia" (XXI b), de similar naturaleza a este poema. Recuerdes que José Navarro participó en la academia de los condesde Lemos y de Andrade (*vid.* el capítulo correspondiente de nuestro estudio: "José Navarro, académico: dos vejámenes y una oración").

⁷⁰³ La imagen de la mariposa en cenizas desatada, empleada por parte de José Navarro en la poesía de carácter amoroso, es aquí un mero adorno para evocar el resplandor del sol. Igualmente, acumula toda una serie de elementos de herencia petrarquista, a los que nos hemos referido en el capítulo dedicado al estudio del amor como tema en las *Poesías varias*, así como al estudio de los poemas de ocasión.

⁷⁰⁴ Los suspiros, estrachemente relacionados con el amante, como ya se ha señalado (XVIII, v. 117; XXIV, v. 33; LXXIII, v. 21), se presentan, en ocasiones, como "suspiros ardientes" (también XI, v. 71).

⁷⁰⁵ Verso bimembre, que tanto abundará en los endecasílabos de este poema de corte académico, en los que se atisba el influjo gongorino en el poeta (vv. 8, 16, 26, 28, 32, 46, 133, 141, 146, 151; aunque también son muchas las estructuras bimembres en pares de versos consecutivos, como en vv. 65-66, 229-230, 233-234). Nótese, como señaló José María Micó, que se trata, por ejemplo, de una de las constantes estilísticas de la *Fábula de Polifemo y Galatea* (*El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001, p. 12).

15 líquida tumba del cristal helado:
undoso panteón que a ser aspira
obelisco fatal, fúnebre pira,
ofreciendo sus blancos alabastros
al luciente monarca de los astros.
En rubios golfos de coral ardiente⁷⁰⁶
20 se inundaba de púrpura el Oriente;
en sus ondas quedaron anegados
ejércitos de luces, y apagados
los astros más lucidos
del ardor que se vieron encendidos,
25 que en un mismo esplendor su ser advierte,
cuna a la vida, túmulo a la muerte.⁷⁰⁷

Cuando de mi destino arrebatado,
en ameno pensil,⁷⁰⁸ en fértil prado,
miraba en sus estancias repetidas
30 de los cielos las luces encendidas,
donde aura süave inquieta mueve
estrellas de carmín, astros de nieve.

Era su amenidad, su adorno era
florido alcázar de la primavera,
35 y al abril, que cercano se atendía,
el ameno palacio prevenía /159/
pues ya por los azules paralelos,
sobre el lunado signo de los cielos,
adalid del verano se oponía

⁷⁰⁶ Como en la poesía de Quevedo, *golfos* alude, por sinécodque, al mar, especialmente en plural (XXIX, v. 22; XXXVIII; XLI, v. 7; LXXVIII, v. 2; LXXIX, v. 34), pero también en singular (XX, v. 31; LII, v. 229; LIII, v. 6; LVII, v. 3; LXVII, v. 30; LXXIV, v. 12).

⁷⁰⁷ Mediante este quiasmo, conformado en un solo verso, se remite al conocido tópico de la cuna y la sepultura, símbolo de la fugacidad de la vida (véase XXVIII, vv. 51-55). Semejante es otro par de versos que el poeta compone, siguiendo el mismo esquema, con motivo del desmayo de una dama: “o tumba para nacer, / o cuna para morir” (LXIII, vv. 9-10).

⁷⁰⁸ *pensil*: “jardín delicioso” (*Aut.*).

40 del invierno a la fiera tiranía.
 Y, galán de la aurora,
 vestido sus colores la enamora,
 pues liberal la ofrece⁷⁰⁹
 cuando sobre los montes amanece,
 45 porque sirvan de pompa a su decoro,
 jazmines de marfil y rosas de oro.

Aquí, pues, admiraba mi cuidado
 un bello girasol enamorado,
 que ufano en sus cariños acusaba
 50 un laurel, que vecino lo miraba,
 que aun de las dos contrarias congojas
 viven en los afectos de sus hojas.
 Ninfa la una es del sol seguida,
 que en sus desdenes acabó su vida.⁷¹⁰
 55 Ninfa del sol burlada otra se advierte,
 que en sus cariños encontró su muerte.⁷¹¹
 Esta imán es florido
 del sol, norte lucido,⁷¹²
 al fuego del amor aquella exenta
 60 aun al rayo de Júpiter afrenta. /160/

⁷⁰⁹ Podría tratarse de un nuevo caso de laísmo (el prado ofrece a la Aurora "jazmines de marfil y rosas de oro"), fenómeno presente en otras partes de las *Poesías varias* (XXXIII, v. 24; título del poema LV) y, también, en su *Loa para la comedia de la fuerza del natural* (v. 31).

⁷¹⁰ Se refiere a los amores de Apolo y Dafne, que confieren cierta unidad de atmósfera e intención al poema, siguiendo la función estructurante de la mitología de la que, en la poesía de Garcilaso, por ejemplo, hablara Suzanne Guillou-Varga (*Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, Lille, Université de Lille III, 1986, vol. 1, p. 330-363). Es una constante en la poesía encomiástica de nuestro autor.

⁷¹¹ Se habla de la ninfa Clicia, o Clicie, amante de Apolo, el Sol, que la abandonó por Leucotoe, hija del rey de Babilonia. Clicie marchó al desierto, donde se sustentaba de alimentos groseros; tendida en la arena, los ojos siempre mirando a su amado Apolo, la ninfa acabó por morir, aunque Apolo, para premiar su fidelidad, la convirtió en heliotropo o girasol, que mira constantemente hacia el astro rey (*Metamorfosis*, IV, 257-272, pp. 324-325).

⁷¹² La asociación de la piedra imán a la firmeza amorosa, que empleara Quevedo siguiendo a Poliziano (véanse las anotaciones de Lía Schwartz e Ignacio Arellano a la citada edición de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, p. 223), también aparecía junto con el norte en otro poema de José Navarro, en relación con la belleza de la dama (XVIII, v. 43).

Yo, pues, viendo que en ellas
depositaba ya sus luces bellas
esa hermosa fatiga de los cielos,
esto mi voz le dijo a sus desvelos:

65 “Clicie,⁷¹³ desprecio del Sol,
tú, Dafne, cuidado dél,
nieve que yelas laurel,
llama que ardes girasol:
Si del luciente arrebol⁷¹⁴
70 te afligiere la mudanza,⁷¹⁵
de tu perdida venganza
templa los tristes desvelos,
que al tropezar con los celos
ya encuentras con la venganza.
75 Dafne, tu esquivez abona
esa verde nube densa,
pues si te libró defensa,
luego te ciñó corona.
El fuego que te perdona
80 hace mayor tu trofeo.
¡Oh, qué tirana te creo,
pues en tu verde mudanza
ofreces una esperanza
que hace imposible el deseo! /161/
85 Nunca tu desdén se olvida,

⁷¹³ Góngora, en la *Soledad primera*, aplica el término a las naves: “el campo undoso en mal nacido pino, / vaga Clicie del viento, / en telas hecho, antes que en flor, en lino”, en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 376, vv. 371-373.

⁷¹⁴ Sobre el término *arrebol*, vid. III, v. 21; XVIII, v. 72; XXXIII, estribillo; LIII, v. 41; LXII, v. 34; LXX, v. 9; LXXV, v. 32; LXXVII, vv. 24 y 84.

⁷¹⁵ En la edición de José Manuel Blecua consta: “te afligiera la mudanza” (*La poesía aragonesa del Barroco*, ed. cit., p. 135).

pues, si acaso el rigor cesa,
 te sirve de ejemplo esa
 hermosura aborrecida.
 A su afecto agradecida
 90 alivias, Dafne, su daño,
 pues excusando el engaño
 de la inconstante deidad,
 con una seguridad
 le pagas el desengaño.
 95 Clicie, mariposa bella
 del más hermoso farol,
 siempre se te muda el Sol,
 nunca se muda tu estrella:⁷¹⁶
 tarde la infeliz querella
 100 cesará de tu desvelo,
 pues astro galán del cielo,
 que en incendio superior
 todos le logran ardor,
 sólo para ti es de yelo”.
 105 Al viento repetía
 estas tristes memorias mi osadía,⁷¹⁷
 cuando raro portento
 rémora fue süave de mi acento.⁷¹⁸ /162/
 Beldad que el tronco del laurel habita
 110 del ser que tuvo antiguo se acredita,

⁷¹⁶ Aunque el significado más inmediato es el destino, permite la dilogía del término: la “estrella”, es decir, el Sol o Apolo, y el sino. Vale, también, “cambiar de estado u opinión” (*Aut.*).

⁷¹⁷ Como señalara Alexander A. Parker, “el viento era símbolo común, especialmente en el siglo XVII, para denotar vanidad y presunción” (*La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 155).

⁷¹⁸ Sobre el sentido del “acento” musical, tan abundante en este poema (LII, vv. 123, 145 y 165) *vid. supra*, XXIX, v. 26; también figura en LIII, vv. 46 y 90; LXXIII, v. 46; LXXVII, v. 64.

y haciendo de las hojas verdes labios,
en quienes hizo la esmeralda agravios
al rubí que su boca componía,
así me dijo en métrica armonía:

115 “Donde líquido espejo fugitivo
a la Ciudad Augusta y eminente
el Ibero⁷¹⁹ sagrado ofrece altivo,
en su ruidosa y rápida corriente,
aplicando en el dulce afán activo
120 porque mejor su perfección ostente,
cuando en sus ondas su beldad retrata,
a pincel de cristal,⁷²⁰ matiz de plata.

 Cándidos cisnes,⁷²¹ que en acentos⁷²² graves
de las ninfas⁷²³ del río venerados,
125 sus ondas surcan armoniosas naves,
a ingenioso Liceo⁷²⁴ destinados,
en palestra⁷²⁵ de Apolo tan süaves

⁷¹⁹Nombre arcaico del río Ebro; véase LII, vv. 117-118; LXXX, v. 48.

⁷²⁰Esta es la única ocasión en la que el poeta emplea el término pincel a lo largo de las *Poesías varias*, y lo hace, además, en sentido metafórico, para referirse a los reflejos del agua. Fue motivo inicial, sin embargo, en el soneto que escribió José Navarro para la *Palestra numerosa austriaca*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1650, f. 31 v., que hemos editado en el corpus de obra dispersa.

⁷²¹Sobre el *cisne*, vid. III, v. 11; XXI b, v. 2; LII, v. 190; LIII, v. 77; LXXIII, v. 39; LXXVII, v. 36; LXXXVII, v. 42.

⁷²²Con este término aflora nuevamente el par de la musicalidad y la oralidad, una idea muy abundante en las *Poesías varias* (XXIX, v. 26; LII, vv. 108, 145 y 165; LIII, vv. 46 y 90; LXXIII, v. 46; LXXVII, v. 64). También Juan de Moncayo canta a los “cándidos cisnes” de la academia del conde de Lemos en las octavas laudatorias que publicó en sus *Rimas*, cuando era presidente de la misma.

⁷²³*Post correctionem* “Linfas” (no figura en las erratas).

⁷²⁴En recuerdo de la escuela de Aristóteles, así se denomina a ciertas instituciones de enseñanza. El Ebro era también concebido como tal en los elogios al doctor Juan Palacio por parte de Uztarroz en su *Aganipe de los cisnes aragoneses*: “sus ingeniosas, sus burlescas sales, / el Ebro en su Liceo / ciñó sus sienas de laurel Peneo” (ed. cit., p. 133). Era corriente la mención de las universidades con dicho término, que en la misma obra citada se aplica a la de Zaragoza (p. 111) y a la de Huesca, “Liceo de Sertorio” (p. 95).

130 suspensiones ofrecen a los prados,
que se teme en el margen lisonjero,
si por dulce su canto es el postrero.

Ambiciosa de glorias su osadía,
de sí mismos se admiran excedidos /163/
en ingeniosa, en docta academia,
a Pindo⁷²⁶ más sagrado conducidos,
135 y el monarca de luz, alma del día,
coronado de rayos más lucidos,
cede humilde su cítara dorada
al conde excelentísimo de Andrada.

Príncipe ilustre, pues, numen se admira
140 que en concurso de célebres varones
Sol los ilustra, Apolo los inspira,⁷²⁷
porque logren heroicas ambiciones,
en vez de cetro, rige acorde lira,⁷²⁸
y dando más que Orfeo admiraciones,⁷²⁹
145 se vuelven por oírle sus acentos
los vientos montes y los montes, vientos.

⁷²⁵ Sobre la *palestra* académica, *vid. supra*, XXIb, v. 5.

⁷²⁶ Monte mítico de Tesalia (también en v. 180, y en la “Carta del dios Apolo a la academia”, XXI b, v. 11).

⁷²⁷ Recuérdese que Apolo se equipara con el sol las más de las veces (*Philosophía*, libro I, cap. 6, pp. 140-141 y cap. 15, p. 221) y, además, le fue entregada la cítara o la lira de Mercurio, símbolo del buen hacer de músicos y poetas, puesto que a su son bailas las musas (*Philosophía*, libro II, cap. 19, pp. 254-256).

⁷²⁸ Mientras que “portar el cetro sanciona la autoridad del orador, consejero o juez”, la palabra armoniosa parece imponerse a su juicio; *vid. Marcel Detienne, Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*, Mar Llenares (trad.), Madrid, Akal, 2001, p. 173.

⁷²⁹ Orfeo, dios de los poetas, nacido de Apolo y Calíope, era capaz de conmovier con su canto a las plantas, los animales e incluso a las piedras. Véase Antonio Prieto, “La presencia mítica en la poesía áurea”, en *El mito, los mitos*, Carlos Alvar (ed.), Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada / Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 2002, p. 162. Uno de sus episodios más recreados en las fábulas del Siglo de Oro fue el de su descenso a los infiernos en busca de su amada Eurídice (*Metamorfosis*, X, 1-107, pp. 551-558 y XI, 1-67, pp. 591-594).

Yo, pues, que en el imperio de la tierra
y en el reino inconstante de la espuma,
si la espada en los riesgos de la guerra,
150 si en los aciertos de la paz, la pluma,
una, valor, ingenio la otra encierra,⁷³⁰
con que de eterna cada cual presume
porque sea su nombre más glorioso,
las cño con mi ramo desdeñoso.⁷³¹

155 Desde hoy dedico el lauro venerado
a este docto museo esclarecido, /164/
porque admire su nombre respetado
la ley inexorable del olvido.
Y tú, joven feliz, arrebatado
160 a aqueste sitio, más que conducido,
aunque sea tu plectro ruda lira,
canta sus glorias, su grandeza admira”.

Dijo, y acordando al prado
sus estragos infelices,
165 los prodigiosos acentos
la verde prisión le impide.
Aún no vengado el amor,
segundas iras repite,
manchando el arpón dorado⁷³²

⁷³⁰ Nótese el empleo de oraciones coordinadas distributivas del tipo *uno... otro*, frecuentadas, por ejemplo, en la *Soledad primera* de Luis de Góngora: “que al uno menosprecia, al otro iguala” (en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 372, vv. 246).

⁷³¹ Habla el laurel, árbol en el que se convirtió Dafne, “desdeñosa” de Apolo; *vid.* XXI b, v. 28. Se ha señalado que Petrarca y Garcilaso de la Vega suponen pilares fundamentales en la consagración de este motivo mitológico al amor y, al mismo tiempo, a los laureles de la gloria que habría de obtener el poeta por escribir sobre tal sentimiento. Bienvenido Morros atribuye tales conjeturas a Rivers y Alcina en sus anotaciones del soneto XIII de Garcilaso, en *Obra poética y textos en prosa*, ed. cit., p. 101.

170 en más sangrientos matices.
 La herida del Sol, en vano
 curada del tiempo la finge,
 que de su voz a los ecos
 el rubio nácar despide.

175 Ya, pues, ilustres héroes,
 que en más fecunda Aganipe⁷³³
 vuestras veneradas sienes
 injurias del Sol impiden;
 ya que generoso joven

180 Pindo⁷³⁴ mejor os erige /165/
 en donde ninguno excede
 y en donde cualquier compite;
 ya que ruidosos metales
 deidad alada apercibe,

185 aunque para vuestra fama
 serán los jaspes clarines;⁷³⁵
 ya que el Ebro ha merecido
 que en sus cristales felices
 o cándidas naves vuelen,

190 o blancos naveguen cisnes;⁷³⁶
 no permitáis que del ocio
 torpe quietud afemine
 los valerosos ingenios

⁷³² Sobre el *arpón*, *vid.* VI, v. 19; XIII, v. 40; XVIII, v. 11; XVIII, vv. 10 y 21; XLIX, estribillo; LXXII, v. 14; LXXVI, v. 17; LXXX, v. 23.

⁷³³ Aganipe era una ninfa e hija del río Permiso, en el monte Helicón (de ahí la denominación de “fuente Heliconá”), de cuyas aguas se decía que inspiraban a los poetas. Figura, por ejemplo, al comienzo del *Viaje del Parnaso* de Cervantes, *ed. cit.*, p. 217, v. 32.

⁷³⁴ Véase este mismo poema, v. 134, y XXI b, v. 11.

⁷³⁵ Acerca del *jaspe*, véase XXI b, v. 14; aunque, nuevamente, aparece en relación con los *clarines* en el poema siguiente, LIII, v. 96.

⁷³⁶ De nuevo aparece el cisne como símbolo de los poetas de la academia (XXI b, v. 2; LII, v. 123), como muestra el caso paradigmático del *Aganipe* de Uztarroz, ya mencionado. Sonoridad semejante presentaba en dicha obra el hipébaton “cisnes navegan bellos”, entre los primeros versos dedicados a Daroca (*ed. cit.*, p. 96).

a tan estudiosas lides.
 195 En vuestras nobles tareas
 el desvelo se acredite,
 y vuelen al Sol las plumas
 primero que se fatiguen.
 No escuche la blanca aurora,
 200 coronada de jazmines,
 cuando sobre el prado vierte
 los aljófares⁷³⁷ que ríe,
 esas plumadas tiorbas⁷³⁸
 que en armonía apacible /166/
 205 delicias del aire adornan
 la vaga región⁷³⁹ que viven,
 atenta sola a las voces
 que en vuestros plectros inspire,
 su admiración las alabe,
 210 su alabanza las admire.⁷⁴⁰
 Vinculad posteridades
 al noble laurel que os ciñe,
 sin que del tiempo a los rayos
 sus verdores se marchiten.

⁷³⁷ Sobre el *aljófar* en las *Poesías* varias, *vid.* XVIII, v. 56; XXIX, v. 9; LVIII, v. 5; LXI, v. 16; LXII, vv. 22 y 45; LXX, v. 18; LXXVI, v. 25; LXXX, v. 64.

⁷³⁸ *tiorba*: “especie de laúd, algo mayor y con más cuerdas” (*Aut.*). Nótese el poliptoton: *plumas* (v. 197) y *plumadas*.

⁷³⁹ *Región* se denominaba a “cada uno de los cuatro elementos, tierra, aire, agua y fuego, que se consideraban en la filosofía antigua componentes del mundo” (Moliner). En la “Oda a Felipe Ruiz” de Fray Luis de León puede leerse: “Las soberanas aguas / del aire en la región quien las sostiene” (ed. cit., p. 130, vv. 31-32). Mantiene su valor simbólico en estos tercetos de Lupericio Leonardo de Argensola: “Si la región remota ve que aplace / alguna planta suya en esta, luego / la envía, y a su dueño satisface” (*Rimas*, ed. cit., p. 155).

⁷⁴⁰ Aunque en versos sucesivos, son abundantes las estructuras sintácticas bimembres en la poesía de José Navarro, que llegan a conformar cruces de elementos como este, en la línea de algunos otros que escribiera, por ejemplo, Luis de Góngora: “el solo en armas, vos en letras solo” (*Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 47, v. 11).

215 Monte, monarca del prado,
que, con majestad sublime,
árbitro de mar y tierra,
ondas y plantas preside,
 gigante desvanecido,
220 que aunque esos once viriles
parece que en él descansan,
no parece que lo oprimen.
 Será primero ruína
que, para ejemplo infelice,
225 o sus olvidos se acuerden,
o sus memorias se olviden.
 Serán de sus altiveces,
que agora se ostentan firmes, /167/
injuria el golfo, si brama,⁷⁴¹
230 desprecio el Noto, si gime.⁷⁴²
 Antes que de vuestro nombre
la fama que os eternice,
las edades la sepulsen
y los siglos la arruinen,
235 envidia seréis gloriosa
del sol de Arabia,⁷⁴³ que finge

⁷⁴¹ *bramar*: “metafóricamente, se dice de las cosas inanimadas, cuando están alborotadas y alteradas con violencia, como las olas del mar agitado del viento, o del mismo viento cuando es muy recio” (*Aut.*). Sobre *golfo*, *vid. supra*, LII, v. 19.

⁷⁴² Viento del sur, hijo de Eos y Ceteo (Grimal), “llámase también Austro” (*Aut.*). *Vid.* LIII, v. 64 y LXXIX, v. 16. Como *bramar*, *gemir* se emplea en sentido metafórico para los seres inanimados que, como el mar o el viento, en este caso, están alborotados (*Aut.*).

⁷⁴³ Según cuenta Plinio en su *Historia natural*, el ave Fénix, muy difícil de ver, procedía de Arabia, donde era consagrada al sol: “tiene el tamaño de un águila, el resplandor del oro ciñe su cuello”, *Historia natural (libros VII-IX)*, E. del Barrio Sanz (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2003, vol. III, p. 353. En *El laberinto de Creta*, de Lope de Vega, Fedra le dice a su esposo Teseo que por acompañarlo está dispuesta a cualquier cosa: “el agua del olvido / contenta pasaré, y el arenoso / campo que el sol entibia / de Arabia estéril y abrasada Libia” (ed. de Marcelino Menéndez Pelayo, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999). También en el *Quijote*, al decir de la duquesa Trifaldi, es sinónimo de fingimiento e imposibles: “Pues ¿qué cuando prometen el

su ocaso en el nuevo Oriente
de eternas glorias. *Ya dije.*

fénix de Arabia, la corona de Ariadna, los caballos del Sol, del Sur las perlas, del Tíbar el oro y de Pancaya el bálsamo?", en *Obras completas*, ed. cit., II, cap. 38, p. 455.

[LIII]

AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR CONDE DE LEMOS,
EN LA OCASIÓN DE NOMBRARLE SU MAJESTAD
VIRREY DE CERDEÑA, SIÉNDOLO DE ARAGÓN*

OCTAVAS /167/

Príncipe soberano, cuya frente
corona de lucidos esplendores
el afán repetido del Oriente
en concurso de rayos superiores;
5 envidia del planeta que, luciente
golfo de rayos,⁷⁴⁴ piélagos de ardores,⁷⁴⁵ /168/
sepulta sus incendios uno a uno
la porfiada injuria de Neptuno.⁷⁴⁶

Tres veces desnudó la escarcha helada
10 cuanto vistió el abril de flores bellas,
que en la esfera del prado matizada,

* Francisco Fernández de Castro Andrade, IX conde de Lemos, V conde de Andrade, VII conde de Castro, VI marqués de Sarriá, fue el LIX virrey de la isla de Cerdeña entre 1653 y 1657. Había sido virrey de Aragón, como indica el título del poema de José Navarro, entre 1649 y 1652. Véase Juan Miguel Soler, *Nobleza española: grandeza inmemorial, 1520*, Madrid, Visión Libros, 2008, p. 270.

⁷⁴⁴ El alcance del resplandor del noble se mide, siguiendo una imagen frecuente en la poesía, con el del astro rey. *Golfo* funciona como sinécdoque de *mar*, en ocasiones empleado en las *Poesías varias* (XII, v. 3; XX, v. 31; LII, v. 229; LVII, v. 3; LXVII, v. 30; LXXIV, v. 12), también en plural (XXIX, v. 22; XXXVIII; XLI, v. 7; LII, v. 19; LXXVIII, v. 2; LXXIX, v. 34).

⁷⁴⁵ La vena de inspiración más gongorina, que se aprecia en los poemas de asunto elevado a través de endecasílabos como este, se caracteriza por la abundancia de versos bimembres; en este mismo poema, por ejemplo, vv. 14, 38, 42, 56, 72, 80, 88 y 96.

⁷⁴⁶ Más luce el destinatario del poema que el sol, sepultado cada día en el océano, que se personifica en Neptuno, dios del mar, hijo de Saturno y Opis (*Philosofía*, libro I, cap. 8, pp. 162-168). En un contexto eminentemente marino, Neptuno es aludido hasta en tres ocasiones a lo largo de las *Loa para la comedia de la fuerza del natural* (vid. *infra*).

15 astros sangrientos son blancas estrellas,
 mientras a tu prudencia venerada
 aplausos todo fue, nada querellas,
 ofreciéndote culto reverente
 del Ebro aragonés la fiel corriente.

 Ya gloria generosa de los Castros,⁷⁴⁷
 lágrimas son sus líquidos cristales,
 ofreciendo en undosos alabastros
20 de su amor cariñosas las señales,
 decreto irrevocable de los astros
 te niega a las riberas más leales,
 que con su llanto inunda las arenas
 líquida sangre de sus claras venas.

25 Ya poblándole al mar reinos undosos,
 con la que fue en el prado verde greña,
 a quien para faroles luminosos
 dar sus luces Apolo no desdeña,
 te conducen tus méritos gloriosos
30 al régimen supremo de Cerdeña, /169/
 isla feliz, que a tu obediencia grata,
 Tetis circunda en óvalos de plata.⁷⁴⁸

⁷⁴⁷ Siguiendo los tópicos de la poesía laudatoria, el poema comienza prácticamente con la alabanza del linaje de Francisco Fernández, séptimo de los duques de Castro. Luis de Góngora llamó en su soneto “Al conde de Lemus, viniendo de ser virrey de Nápoles”, “águila de Castro” (en *Obras completas*, vol. I, p. 478, v. 12).

⁷⁴⁸ Tetis era diosa del mar, hija del Cielo y Versta, y esposa de Porteo u Océano, con quien tuvo a Aquiles (*Metamorfosis*, XI, 223-266, pp. 601-603; *Philosofía*, libro I, cap. 10, pp. 172-174). Vid. también LIX, v. 7 y LXXIII, v. 32; junto con Neptuno figura, asimismo, en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, v. 202.

Dosel agosto⁷⁴⁹ te prevenga en tanto
 Caller, agradecido a su fortuna,⁷⁵⁰
 35 pues navegas a ser con fiero espanto
 fatal eclipse a la agarena luna,⁷⁵¹
 escucharán las voces de mi canto,
 del sol la pira y la risueña cuna,
 cuando te rinda el africano Atlante⁷⁵²
 40 las tocas de su bárbaro⁷⁵³ turbante.

En cuanto el sol con arreboles⁷⁵⁴ gire
 en donde nace luz y muere llama,
 tu ingenio y tu valor el mundo admire,
 equívoca tarea de la fama,
 45 tu nombre generoso a ser aspire
 asunto a los acentos⁷⁵⁵ que derrama,
 que ya te ofrece favorable el viento

⁷⁴⁹ En la *Fábula de Polifemo y Galatea*, se lee: “Treguas al ejercicio sean, robusto, / ocio atento, silencio dulce, en cuanto / debajo escuchas, de dosel agosto, / del músico jayán el fiero canto” (en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 337, v. 20).

⁷⁵⁰ La ciudad recibió con festejos al virrey, que prestó juramento en Cágliari o Caller el 24 de septiembre de 1653, mientras que había sido nombrado el 15 de abril de 1653; *vid.* Josefina Mateu Ibars, *Los virreyes de Cerdeña. Fuentes para su estudio*, vol. 2 (1624-1720), Padova, Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1967, pp. 89-93. La mitología adereza los escenarios marítimos con los que se relaciona a los condes de Lemos, como puede verse en el soneto que Luis de Góngora escribe “Al conde de Lemus, viniendo de ser virrey de Nápoles”, con el que este poema presenta estrechos vínculos: “donde mil veces escuchaste en vano / [...] / las sirenas / del lisonjero mar napoliatno” (en *Obras completas*, ed. cit., p. 478, vv. 5-8).

⁷⁵¹ La “agarena luna”, imagen corriente en la época, apela al personaje bíblico de Agar, esclava de Abraham, con quien engendró a su hijo bastardo Ismael, y que fue progenitora de la genealogía de Mahoma (Cov. y *DRAE*, s. v. *agareno*). El temor del infiel en los enfrentamientos aparece representado con los mismos elementos metonímicos, que ha estudiado María José Alonso respecto a *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 140-141): “Ya miro con perlesía / a las luneas que le tiemblan, / y a Mahoma dando vuelcos / en el sepulcro de Meca” (Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. II, p. 208, vv. 157-160).

⁷⁵² Sobre Atlas o el Atlante, véase XI, v. 56 y LIII, v. 72.

⁷⁵³ Entre otras acepciones, en la poesía de Góngora puede significar inculto, ignorante, rústico (*Alem.*).

⁷⁵⁴ En cuanto alrepetido término *arrebol*, *vid.* III, v. 21; XVIII, v. 72; XXXIII, estribillo; LII, v. 69; LXII, v. 34; LXX, v. 9; LXXV, v. 32; LXXVII, vv. 24 y 84.

⁷⁵⁵ Sobre el “acento” musical, *vid.* XXIX, v. 26; LII, vv. 108, 123, 145 y 165; LIII, vv. 46 y 90; LXXIII, v. 46; LXXVII, v. 64.

el Júpiter del húmido elemento.⁷⁵⁶

50 El golfo de León oprima grave
la pesadumbre de tus leños grata,
que a su espalda será yugo süave,
cuando le abolle la rizada plata,
tiemble a tus ecos una y otra nave
en el ponto del bárbaro pirata,⁷⁵⁷ /170/
55 que al fatigar del mar crespas espumas,
sacre sin alas es, baharí sin plumas.⁷⁵⁸

60 Benigna Leda, para más decoro,
te rinda sus influjos celestiales,⁷⁵⁹
porque al bañarse en luz el rubio toro
surques los ya pacíficos cristales,
alternen himnos en festivo coro
las ninfas, adornadas de corales,

⁷⁵⁶ El poder mayor, aunque sea en el escenario marítimo, lo encarna el padre de los dioses, Júpiter, inspiración divina que, en pintura, por ejemplo, solía reservarse para el elogio de los monarcas españoles del siglo XVII (Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 261). En este caso, el dios sirve al poeta para relacionar con tal personaje, entre otros, al conde de Lemos. De estas asociaciones hablaba ya Cicerón en *Sobre la naturaleza de los dioses*, Ángel Escobar (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1999, libro II, 66, p. 288.

⁷⁵⁷ En cuanto al "ponto del bárbaro", *vid.* LIII, v. 40; respecto al término *pirata*, *vid.* LII, v. 230 y LXXIX, v. 16.

⁷⁵⁸ Sacre y baharí son dos especies de la familia de los halcones, especialmente dotadas para la cetrería. No son aves de altanería y, en cuanto al segundo de ellos, destaca su identificación con la isla de Cerdeña. *Cf.* José Manuel Blecua, *Los pájaros en la poesía española*, ed. cit., p. 14; Pero López de Ayala, *Libro de la caza de las aves*, José Fradejas Lebrero (ed.), Madrid, Castalia, 1969, p. 69; Juan Manuel, *Obras completas. I, Libro del Cavallero et del Escudero, Libro de las Armas, Libro entendió, Libro de los estados, Tractado de la Asunción de la Virgen María, Libro de la Caza*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Gredos, 1981, p. 525.

⁷⁵⁹ Leda fue seducida por Zeus en forma de cisne, ave que se quiere evocar en estos versos, junto con las ninfas y los coros, Véase Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, M.^a Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias (eds.), Madrid, Editora Nacional, 1983, libro 5, cap. XL, p. 357 y libro 11, cap. VII, p. 642 ss. Apenas mencionada en las *Metamorfosis* (VI, 109), fueron muchas y muy diversas las interpretaciones del mito en el Renacimiento, en un sincretismo resumido, por ejemplo, por Miguel Ángel Elvira en *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2008, pp. 110-111.

Aquella de quien Venus fiar osa
el carro de su luz desvanecido,
que es de la vista admiración hermosa,
siendo atención sonora del oído,
85 de los cristales cárcel es gustosa
dulce prisión al viento detenido,
y en elementos dos surcan veloces
sus blancas plumas y sus dulces voces.

Mi pluma en osadías remontada,
90 mi acento en armonías desatado,
llegará a la región más ignorada,⁷⁶⁵
que aun del día a la luz se ha recatado.⁷⁶⁶
Admite, pues, mi voluntad postrada,
que ya verás tu nombre venerado,
95 siendo del orbe en los opuestos fines,
trompas los bronces, jaspes los clarines.⁷⁶⁷

⁷⁶⁴ Nótense algunas similitudes de esta estrofa con la silva cuarta del *Laurel de Apolo*, de Lope de Vega, según edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 265 ss. Como en dicha obra, los elogios al ave del Caístro surgen a la orilla de las aguas, en este caso el río Ebro, amalgamando sus valores devenidos de la mitología, tanto su patronazgo de la poesía, como la leyenda de que su canto se producía tan sólo en el momento de su muerte. Véase Salvador Novo, *Las aves en la poesía castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 65 ss.

⁷⁶⁵ El poeta remite, una vez más, al águila, ave capaz de remontar su vuelo hasta el sol, y mirarlo de frente, refiriendo, por extensión, el papel de la pluma en la escritura. La inspiración aporta a los versos tanta altura como la del personaje, hablando de esa “región”, émula, tal vez, de la poesía gongorina: “Las dulces alas tiende al blando viento / y, sin que el torpe mar del miedo helado / tus plumas moje, toca levantado / la encendida región del ardimiento” (*Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 50, vv. 5-8).

⁷⁶⁶ *recatarse*: “andar con aviso y cuidado de alguna cosa que le puede suceder” (Cov.).

⁷⁶⁷ Verso bimembre, siguiendo una estructura nominal que tanto gusta al poeta, que trae los ecos de de numerosos versos de Luis de Góngora: “los pechos en piedad, la tierra en llanto” (*Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 113, v. 6). Véase, sobre el *jaspes*, XXI b, v. 14; aunque la relación entre *jaspes* y *clarines* aparece también en LII, v. 186.

luego que sentí los clavos.⁷⁷⁰
 Y tanto mi pierna derecha
 les estimó el agasajo, /173/
 que, porque no se le pierdan,
 20 se los trujo⁷⁷¹ señalados.
 Qué diferente es el muslo,
 pues, deste suceso, tanto
 se ha enojado, que aún agora
 le dura el estar hinchado.⁷⁷²
 25 Unos rayos de madera
 la espinilla me abrasaron,
 que es peor que quien degüella
 con un cuchillo de palo.
 Perdón a mi Dios le pido
 30 de que soy hombre tan malo,
 que, después desta desdicha,
 vivo más desconcertado.
 A dar en tal desventura,
 como allí importaban tanto
 35 veinte pasos más o menos,
 fui por mis pasos contados.⁷⁷³
 Cogiome la hora menguada⁷⁷⁴
 y para caer debajo
 me deslicé por el lodo...
 40 ¡ved si mi desdicha es barro!⁷⁷⁵

⁷⁷⁰ Se refiere, en primera instancia, a los clavos de la rueda, aunque, al haber empleado el término *pasión*, “acto de padecer tormentos, penas”, los clavos remiten también a la cruz, al tormento y muerte por antonomasia, que es la de Jesucristo (*Aut.*).

⁷⁷¹ Uso frecuente de *trujo* por “trajo”, que aparece, por ejemplo, en la poesía de Góngora. Véase también LXXXVII, v. 87.

⁷⁷² *hincharse*: “metafóricamente, ensoberbecerse” (*Aut.*).

⁷⁷³ *contar los pasos*: acechar, andar con advertencia (Cejador). La expresión parece aludir, además, a los pasos que llevaban al cadalso, lugar de ejecución con el que se identifica el accidente acontecido.

⁷⁷⁴ *hora menguada*: “tiempo fatal o desgraciado” (*Aut.*).

¡Oh, si yo fuera de aquellos
que se tienen de ordinario /174/
otros hombres que les sirven,
y son sus pies y sus manos!

45 Todos los que andan conmigo
es fuerza que dentro un año
cojeen, o antes si esperan
peligro de coche o carro.

50 Cama para muchos días
dicen que tengo, y es falso,
que yo sé que mis colchones
no han de poder durar tanto.

55 Con ser tan mala mi pierna,
della estoy enamorado,⁷⁷⁶
mas no es mucho que me veo
perdido por sus pedazos.

60 Y como aquestos amores
ha entendido el cirujano,
me dice que muchos días
nos ha de durar el trapo.

65 La calidad que granjeo
me consuela en mi trabajo,
porque sin piernas ninguno
puede ser hombre ordinario.

 Mucho temo la pobreza,
que, si quedo cojeando /175/
y me sigue la desdicha,
he de vivir alcanzado.

Pues por tronera me tienen,

⁷⁷⁵ La misma expresión, *ser barro*, aparece previamente en las *Poesías varias* (XV, v. 99).

⁷⁷⁶ Tratamiento burlesco del amor como sinónimo de enfermedad, al que ya nos hemos referido.

70 yo pondré, si desta escapo,
 en un altar mi tablilla,⁷⁷⁷
 aunque sólo sé echar tacos.

Pero ya, noble concurso,
 que el suceso desgraciado,
 75 para que nada le falte
 aquí le tenís⁷⁷⁸ contado.

Suplícoos me hagáis presente
 en vuestros solemnes actos,
 que yo mil de contrición⁷⁷⁹
 80 ofrezco por los que faltó.

Y acudidle con los píos
 académicos sufragios
 a quien esclavo os venera,
 porque en serlo no anda errado,
 85 si no es ya que en romería
 me vaya a ver a Santiago,⁷⁸⁰
 que solo allá llegaré
 tan presto como los sanos.

⁷⁷⁷ *estar puesto en tablilla*: estar excomulgado, ya que los nombres de los expulsados de la cristiandad se exhibían públicamente en una pequeña pieza de madera. Además, “en las mesas de trucos se llaman los trechos de barandilla que hay entre tronera y tronera” (*Aut.*), abertura así denominada por semejanza formal con un tipo de “ventanica larga y angosta, pero al cabo redonda, de que usan en las fortalezas y castillos” con fines defensivos (*Cov.*). *Tronera* es un término que se emplea también en el primero de los vejámenes del autor (XXI).

⁷⁷⁸ Reducción del grupo vocálico en la desinencia verbal de carácter oral y popular.

⁷⁷⁹ *contrición*: arrepentimiento, dolor por haber pecado (*Aut.*).

⁷⁸⁰ Una de las peregrinaciones más extendidas en la época era la de Santiago de Compostela, siguiendo el famoso camino que parte desde Francia (sobre la peregrinación, véase el análisis de los vejámenes y la descripción del personaje del peregrino).

[LV]

A UNA MUJER QUE NUNCA SE SANTIGUABA
Y LA CRUZARON LA CARA*.
ASUNTO ACADÉMICO

QUINTILLAS /176/

A la ley que no estimabas
ya, Clarinda, te reduces,
pues antes con penas bravas
de que no te santiguabas
5 me estaba yo haciendo cruces.⁷⁸¹

Pero ya tu desatino
se enmendó (acción peregrina)
y por extraño camino
una navaja se vino
10 a enseñarte la doctrina.

Asunto tuvo civil
tu hermosura soberana,
porque entre beldades mil
bien pudiera ser gentil⁷⁸²
15 sin dejar de ser cristiana.

* Tratamiento burlesco de un asunto de educación piadosa. Nótese la presencia del laísmo en el propio título, también en otros lugares de las *Poesías varias* (véase lo anotado en XXIII, v. 24; LII, v. 43) y en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* (v. 31).

⁷⁸¹ *hacerse cruces*: santiguarse, pero, también, figuradamente, espantarse (Cejador).

⁷⁸² El poeta se sirve, nuevamente, de la dilogía del término *gentil*, que alude, por una parte, a la cualidad de “amable, cortés”, y, al mismo tiempo, se dice del pagano o de aquel que profesa otra religión (*DRAE*).

El color, que al gusto brinda,
con tal acción se desdora
en una cara tan linda /177/
pues, siendo como una guinda,
20 estaba como una mora.⁷⁸³

Ya de costumbre has mudado
y no pareces la misma,
y al que de tu fe ha dudado
muestras que te han bautizado
25 con enseñarle la crisma.⁷⁸⁴

Por ella necias porñas
dejastes avergonzada,
Clarinda, y en breves días,
si un mal hábito tenías,
30 ya llevas la cruz colorada.⁷⁸⁵

El que en tu daño trabaja
con menos alma que un perro,⁷⁸⁶
viéndose en acción tan baja,
ensangrentó la navaja
35 por dar color a su hierro.

⁷⁸³ La dilogía del término *mora* permite la alusión a la tonalidad del fruto pero, además, a la de una mujer de religión musulmana, que sería la explicación al argumento del poema, en el que se acusa a la protagonista por no santiguarse.

⁷⁸⁴ Santo óleo con el que se unge la cabeza a los bautizados y la frente a quienes se confirman (Cov.), pero también a los obispos cuando se consagran y a los sacerdotes cuando se ordenan. Un uso vulgar de *chrismar*, metafóricamente, designa el acto de golpear en la cabeza, y, por tanto, *crisma*, a la huella que queda (Aut.). En la “Jácara” incluida en las *Poesías varias* figura de nuevo con el sentido de *bofetada* (LXVI, vv. 47-48).

⁷⁸⁵ *cruz*: “la parte más alta del espinazo de los animales en derecho de los brazos” (Aut.), mientras que, al mismo tiempo, una “cruz colorada” es el distintivo de las órdenes de Santiago y de Caltrava, y, literariamente, todo un símbolo de nobleza y distinción que, por ejemplo, entrega la maga Urganda a Esplandián en la obra de Garcí Rodríguez de Montalvo.

⁷⁸⁶ *perro*: eufemismo de *judío* (Aut.).

Si imagino tu pesar,
los cabellos se espeluzan,⁷⁸⁷
mas no me dejo de holgar
de ver que hay en el lugar
40 tantas caras que se cruzan.

Ya pues, que no se remedia,
lloremos, Clarinda, juntos, /178/
y guarda en esta tragedia
pues te hacen la cara media,
45 no te se suelten los puntos.⁷⁸⁸

Al mostrarse tu porfía
en el santiguarse avara,
cuántas veces te decía
advierte, Clarinda mía,
50 que ha de salirte a la cara.

Y quién pudiera dudar,
cuando todos reparaban
en vicio tan singular,
que se había de cortar
55 pues tantos la murmuraban.

⁷⁸⁷ *espeluzar*: lo mismo que *despeluzar*, erizar los cabellos (*Aut.*).

⁷⁸⁸ Uso vulgar de la anteposición del pronombre *y*, al mismo tiempo, aparece la frase hecha *soltarse puntos*: “descoserse los de las medias” (Cejador), que remite al verso anterior.

RESPUESTA A UNA CARTA DE UNA DAMA*

ROMANCE /178/

Holgareme, Tirsi⁷⁸⁹ bella,
 que, templando mis azares,
 todos los martes me escribas
 y me des con la del Martes.⁷⁹⁰

5 Quisiera en esta ocasión, /179/
 supuesto que en otros lances
 en mal latín te he cogido,⁷⁹¹
 responderte en buen romance.

10 Válgame en este conflicto,
 ya que en otros no me vale,
 la novena de las musas⁷⁹²
 que son devotas del Carmen.⁷⁹³

Esta es palabra latina,
 aunque de entenderla fácil,

⁷⁸⁹ Antropónimo de honda raigambre en la literatura pastoril, tradicionalmente empleado en sentido masculino, a partir de uno de los pastores de la égloga VII de Virgilio, que tradujo fray Luis de León (ed. cit., pp- 240-246). José Navarro bajo con tintes burlescos y, además, para denominar a una mujer. Fue también nombre de la musa de algunos versos de Quevedo, con las redondillas tituladas "Pasiones de ausente enamorado" (en *Poesía completa*, I, pp. 442-443).

⁷⁹⁰ El martes era considerado día de mal agüero y, por otra parte, era el día destinado en la antigüedad a castigar el adulterio. Por esta razón, *dar con la del martes* significa "encornudar" o llamar cornudo a alguien (Cejador).

⁷⁹¹ *coger a alguien en mal latín*: "cogerle en una falta, culpa o delito", pero, también, "coger en un razonamiento errado" (*DRAE*). Así se entiende un célebre ejemplo de la segunda parte del *Quijote*: "Verdaderamente, señor Don Quijote –dijo don Lorenzo–, que deseo coger a vuestra merced en un mal latín continuado, y no puedo, porque se me desliza de entre las manos como anguila" (*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2003, II, cap. 18, p. 777).

⁷⁹² Siguiendo a Hesíodo, se trataría de Calíope, "la de bella voz", musa de la elocuencia a la que se le otorga cierta supremacía sobre las demás; cf. Hesíodo, *Teogonía*, ed. cit., pp. 12-14.

⁷⁹³ La virgen del Carmen es la santa a la que rinden pleitesía las religiosas del convento, mientras que, puesto que "es palabra latina", se denomina la poesía en la lengua de los romanos, con el recuerdo de la musa de la literatura.

15 pues se conoce en tu modo
 que de muchas lenguas sabes.
 Tu honestidad no se ofenda,
 que siempre guardas fiambre,⁷⁹⁴
 aunque de manos a boca
20 en muchos riesgos te hallen.
 En el escribir las cartas
 no es mucho que te dilates,
 que en el grano de tu dedo
 materia tienes bastante.
25 Si amarillo se volviere,
 ni te asustes ni te espantes,
 que es riesgo en las azucenas
 de aquese color mancharse.
 Si yo, Tirsi peregrina, /180/
30 fuera tu feliz amante,
 este favor a dos manos⁷⁹⁵
 pudieras muy bien tomarle.
 Pero, pues el cielo quiso
 que en mi albedrío mandase
35 la más hermosa gitana,
 ladrona de voluntades,
 la que se lleva la palma
 entre todas las deidades,

⁷⁹⁴ *fiambre*: “se toma por lo que tiene mucho tiempo, y no se ha usado de ello en sazón y oportunidad” (*Aut.*). En el mismo *Diccionario de Autoridades* se recoge un caso de Francisco de Quevedo que guarda una notable similitud con el que nos ocupa: “Doncellas son, que se vinieron al Infierno con las doncelleces fiambres, y por cosa rara se guardan”.

⁷⁹⁵ El sintagma “a dos manos” se ha interpretado, según Antonio Azaústre, como una alusión de la sodomía femenina y la homosexualidad. Véase “Algunos aspectos de la risa en la prosa burlesca de Quevedo”, en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 17 y 43. Francisco de Quevedo escribía en una de sus premáticas sobre las “mujeres de tornillos que os volvéis de todos los lados, y asimismo por cotorreras montantes de a dos manos”, en *Prosa festiva completa*, Celsa Carmen García Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 1993, pp. 340-341.

40 donde mi buena ventura
 me la asegura constante.
 Ni aquella será lisonja,
 ni ofensa agora que alabe
 mi dueño,⁷⁹⁶ pues la amistad
 os hizo a entrambas iguales.
 45 De ese cielo que habitáis
 sois las dos astros brillantes,
 y en dos soles se divide
 la luz de esfera tan grande.
 Hinchada parece un poco
 50 que aquesta copla me sale,
 pero será por hacerse
 a tu dedo semejante
 y también a tu cerebro, /181/
 en donde levantas fácil
 55 ligeras torres de viento
 que al primer soplo se caen.⁷⁹⁷
 Siempre sin ton y sin son⁷⁹⁸
 mudanzas a tus galanes
 hicistes, y quieres que ellos
 60 te bailen la agua delante.⁷⁹⁹
 Agora porque a tu gusto

⁷⁹⁶ Sobre *dueño*, vid. I, 1; III, v. 7; VIII, v. 9; XII, vv. 9 y 83; XX, v. 5; LXIX, v. 70; LXXIII, vv. 19 y 43; LXXIX, vv. 33 y 67; LXXXIII, v. 14.

⁷⁹⁷ Recuérdese que el viento denota en la época engreimiento y vanagloria.

⁷⁹⁸ *sin ton ni son*: “cuando uno habla sin tiempo ni sazón” (Cejador), absurdamente. Es utilizado, por ejemplo, por Baltasar Gracián en la tercera parte de *El Criticón*: “Éste, pues, sin ton y sin son, hablando alto y riendo mucho” (en *Obras completas*, ed. cit., p. 1436), y se trata de “un juego tópico”, según Ignacio Arellano y Carlos Mata, que lo estudian en relación con su empleo en la tercera jornada de *El comendador de Ocaña*, de Lope de Vega (“porque no digan que muero, padre, / sin ton y sin son”), y apuntan su aparición en una letrilla satírica de Francisco de Quevedo (“que en tono, haciendo ademanes, / pidan sin ton y sin son”). Véase *Dos comedias burlescas del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), Kassel, Reichenberger, 2000, p. 135.

⁷⁹⁹ *bailarle a uno el agua delante*: adular, halagar (Cejador). Hoy en desuso, se emplea, sin embargo, *bailarle el agua* a alguien.

la música no le falte,
 una capilla⁸⁰⁰ te sirve
 de divertir tus pesares.
 65 Si ya no es fúnebre entierro
 donde sepultado yace
 trasgo con actos de muerto
 y con hábitos de fraile,
 armado de punta en hueso
 70 se presenta a tu combate,
 y en la batalla que emprende
 nunca le tiemblan las carnes.
 Pero ya se me olvidaba
 el decir que no te mates
 75 por guardarte de la peste,
 que ese es el mal que ella hace.
 Ya me escriben que la yerba /182/
 va naciendo por las calles;
 holgarse quiere la muerte,
 80 pues un verde quiere darse.
 Libertades de conciencias,
 si pasa el mal adelante,
 tendrían las que antes tuvieron
 conciencias de libertades,⁸⁰¹
 85 las que condenadas viven
 a eterna iglesia por cárcel,⁸⁰²

⁸⁰⁰ Sobre el término *capilla* y su polisemia, véase XIV, v. 56; XV, vv. 79-80; XXV, v. 40.

⁸⁰¹ Promiscuidad y prostitución suele identificarse en la literatura de la época con la terminología de la libertad, como ha estudiado, por ejemplo, Maria Grazia Profeti, "Mujer libre-mujer perdida: Una nueva imagen de la prostituta a fines del siglo XVI y principios del XVII", en *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles. Colloque International (Sorbonne et Collège d'Espagne, 28-30 septembre 1992)*, Agustín Redondo (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 203.

y cazadas en las redes,
dicen que son lindas aves.

Adiós, Tirsi, y cuando seas
tú la mujer más constante,
me firmaré, como dices,
el valiente negro en Flandes.⁸⁰³

⁸⁰² Junto con la imagen de la caza amorosa, el amor religioso se equipara con la cárcel de amor (vid. XXXIII, v. 2).

⁸⁰³ Recuérdese una conocida relación del murciano Andrés Claramente y Corroy, titulada *El valiente negro en Flandes*, que cuenta la historia de un esclavo liberado, ascendido a coronel, que se casa con su dama, blanca; cf. José Fradejas Lebrero, “Notas sobre la relación de *El valiente negro en Flandes* de A. Claramonte”, *Murgetana*, 119 (2008), pp. 95-114.

[LVII]

AL PADRE FRAY TOMÁS FRANCÉS DE URRUTIGOYTI, EN LA
CUARESMA QUE PREDICÓ EN EL HOSPITAL DE ZARAGOZA

SONETO /183/

Luce y arde tu patria felizmente,
¡oh, sagrado orador!,⁸⁰⁴ a tu desvelo;
golfo de ardientes rayos es tu cielo,
mar, tu ingenio de luces elocuente.⁸⁰⁵

5 Con menos esplendor en el Oriente,
repetida tarea de su anhelo,
el luminar mayor, alma del cielo,
equivoca lo activo y lo luciente.

10 ¡Oh, cuánto logra quien con ansia tanta
sus palabras conforma a las acciones
y aún más con el ejemplo nos predica!

Tu discurso en conceptos se adelanta
y tu cielo, con justas ambiciones,
vicios destruye y almas edifica.⁸⁰⁶

⁸⁰⁴ Fray Tomás Francés de Urrutigoyti fue un religioso de conocido y respetable linaje, estrechamente vinculado con Baltasar Gracián, que lo enaltece en la tercera parte de *El Criticón* junto con sus hermanos (véase el análisis correspondiente a la poesía de circunstancias en nuestro estudio). Publicó, entre otros títulos, *Muerte de Jezabel. Sermones de las ferias mayores de Cuaresma* (Zaragoza, 1658) e *Idea de la prudencia, alivio contra la fortuna*, de inspiración senequista (Zaragoza, 1661).

⁸⁰⁵ Este paralelismo hace evidente una sinécdoque que ya se ha señalado en otros poemas: *golfo* y *mar* son términos equivalentes (*vid.* XII, v. 3; XX, v. 31; XXIX, v. 22; XXXVIII; LII, v. 229; LIII, v. 6; XLI, v. 7; LII, v. 19; LXVII, v. 30; LXXIV, v. 12; LXXVIII, v. 2; LXXIX, v. 34).

⁸⁰⁶ *edificar*: “construir” y “mover a la piedad” (*Aut.*).

[LVIII]

EN LA PUBLICACIÓN DE LAS *RIMAS VARIAS*
DEL MARQUÉS DE SAN FELICES*

SONETO /184/

Excelso monte, cuya cumbre dora
la primitiva luz del rojo Oriente,
y en armonía explicas, elocuente,
cultas inspiraciones de la Aurora.

5 Los cándidos aljófares⁸⁰⁷ que llora
risueña el alba en tu empinada frente,
en música apacible los aliente
del venerado plectro voz sonora.

10 El sol, que por ceñirse de laureles
depone, ufano, la que en luz activa
diadema lo corona rayo a rayo,

 humilde postre, con afectos fieles,
del Parnaso feliz la cumbre altiva
a la sagrada cumbre del Moncayo.⁸⁰⁸

* Las *Rimas* del marqués de San Felices fueron publicadas un año antes que las *Poesías varias* de José Navarro en Zaragoza (Diego Dormir, 1652), aunque tuvieron una edición anterior (Lérida, Enrique Castán, 1636). Asistió a la academia celebrada en casa del conde de Lemos, para la que escribió varias introducciones en 1652. Los miembros del cenáculo fueron ilustrados en los vejámenes de José Navarro, quien señala de Juan de Moncayo su lucidez y el calor patético de sus versos.

⁸⁰⁷ Acerca del *aljófar* en las *Poesías varias*, *vid.* XVIII, v. 56; XXIX, v. 9; LII, v. 202; LXI, v. 16; LXII, vv. 22 y 45; LXX, v. 18; LXXVI, v. 25; LXXX, v. 64.

⁸⁰⁸ Véase la edición que realizó Aurora Egido de las *Rimas* de Juan de Moncayo (Madrid, Espasa Calpe, 1976, p. 31), respecto de la cual variamos tan sólo la puntuación del v. 11 y respetamos la mayúscula del original en el término “Parnaso”.

heroica al rey nuestro señor”, recordando la victoria de Fuenterrabía (1638-1639), uno de los eventos más destacados de aquellos enfrentamientos.

[LX]

AL MARTIRIO DE SAN JUAN EVANGELISTA *

SONETO /186/

El rigor de malicias prevenido,
el enojo de sañas provocado,
contra el valor de fortaleza armado,
contra el amor de afectos conducido,⁸¹³

5 astro feliz en púrpura teñido,
al ocaso glorioso destinado,
sin padecer la injuria de apagado
el crédito logró de repetido.

10 La que ya le previenen noche obscura⁸¹⁴
en oriente⁸¹⁵ apacible se convierte
y las tinieblas con sus rayos dora;

que a pesar del infiel que lo procura,
ha de vencer las sombras de la muerte
el hijo de las luces del aurora.

* Este soneto es el cuarto de los poemas de la colección dedicado a san Juan Evangelista (XXXIX, XL y XLI), y el único de ellos en arte mayor (los dos primeros están escritos en quintillas y el tercero es un romance). Se refiere a los mismos motivos de la vida del santo que se han anotado en el aparato crítico de los citados poemas.

⁸¹³ Nótese, dentro del paralelismo, un recurso tan del gusto del autor, la parequesis conformada por los sonidos semejantes de “amor” y “valor”.

⁸¹⁴ El sintagma está indisolublemente ligado en nuestro imaginario a San Juan de la Cruz, el influjo de cuya obra está muy presente, además, en el último terceto.

⁸¹⁵ El sustantivo común *oriente* sigue designando un “brillo especial de las perlas, que les da valor” (*DRAE*).

[LXI]

A UNA ENVIDIA OBSTINADA*

CANCIÓN /187/

Con la quilla la rubia arena sella
el mísero bajel, el leño pobre,
porque siendo en la selva tosco robre,⁸¹⁶
ha pretendido osado
5 ser del undoso cielo errante estrella.
Una vez y otra se obstinaba ciego
al castigo del hado,
por ver que al mar le fue yugo süave,
pompa del agua la gloriosa nave,
10 a quien, por que presuma,
unas veces de pez, otras de ave,
la escama equivocando con la pluma,
en el viento surcó, voló en la espuma.
Por la vaga región que escribe el día,
15 rasgos de luces, que pautó el Aurora
de los blancos aljófares⁸¹⁷ que llora
el vapor mal nacido,
al sol que lo ha ilustrado desafía
y, sin que a tanta luz tema desmayos,

* Esta canción parece desarrollar las desventuras amorosas de Hero y Leandro, que inspira otros versos del poeta (XI, v. 60; LXVIII, v. 24). Aquella relación amorosa, narrada por Ovidio en las *Heroidas* (ed. cit., pp. 149 ss.) fue objeto de emulación por parte de Dante en el *Purgatorio* de su *Divina comedia*; véase Abilio Echeverría (ed. y trad.), Carlos Alvar (pról.), Madrid, Alianza, 1995, canto XXVIII, vv. 70-75, pp. 379-380.

⁸¹⁶ Forma culta de *roble* (confusión de líquidas), con la que alterna en la escritura áurea (Corominas).

⁸¹⁷ Sobre el ya reiterado término *aljófar*, véase XVIII, v. 56; XXIX, v. 9; LII, v. 202; LVIII, v. 5; LXII, vv. 22 y 45; LXX, v. 18; LXXVI, v. 25; LXXX, v. 64.

20 por astro ha pretendido /188/
abrasarse en sus rayos;
y al ver que luz le comunica bella
a la luciente y brilladora estrella,
su necia envidia crece,
25 y por el aire vago se descuella,
mas, ¡ay!, que aun antes que a lucir empiece,⁸¹⁸
caduca exhalación, se desvanece.

En ardientes cenizas desatada,⁸¹⁹
Fénix renace el ave milagrosa,⁸²⁰

30 y la tumba de aromas olorosa
nido le fue luciente,
y a tanto ejemplo la avecilla osada
solicita valiente
la luz enamorada.

35 ¡Oh, cómo intenta, mariposa altiva,
morir en llamas porque en luces viva!⁸²¹
Pero su loca empresa
con la vida la llama le derriba,
y tarde, arrepentida, ya confiesa

40 que aun antes de ser luz, murió pavesa.

Muera la envidia, pues, alimentada
en el áspid gitano,⁸²²

⁸¹⁸ En cuanto a la estructura sintáctica de este verso, véase II, v. 11.

⁸¹⁹ Como en su poesía de tema amoroso, recurre al tópico de la mariposa en cenizas desatada; véanse, entre otros, los trabajos de Gregorio Cabello Porras, “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (1ª parte)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 12 (1990), pp. 255-277 y “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (2ª parte)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 13 (1991), pp. 57-76.

⁸²⁰ Acerca del ave fénix y sus connotaciones amorosas, dericadas, fundamentalmente del petrarquismo, véase VII, v.10. Reaparece en otros poemas de la misma temática, como LXI, v. 29; LXII, v. 6; LXX, v. 9; LXXII, v. 32; LXXVI, v. 13.

⁸²¹ Se hace expreso el insecto evocado, la mariposa (*vid. supra*, v. 8).

⁸²² En la *Soledad primera* puede leerse: “No en ti la Ambición mora, / hidrópica de viento, / ni la que su alimento / el áspid es, gitano”, en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 369, vv. 108-111.

en eternos olvidos sepultada,
porque atrevida en vano /189/
con la rosa compite florecilla,
que muere asombro y nace maravilla.

Remite al tópico virgiliano del áspid entre las flores, que recoge en algunos otros poemas (LXXII, vv. 41-42; LXXIII, v. 44; LXXVIII, vv. 17-20). Además, evoca la envidia cortesana y ha sido considerada imagen del deseo amoroso; *vid.* Alciato, *Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.), Pilar Pedraza (trad.), Aurora Egido (pról.), Madrid, Akal, 1985, p. 147 y Gregorio Cabello, *Dinámica de la pasión barroca*, Málaga, Universidad de Almería / Universidad de Málaga, 2004.

[LXII]

A UNA DAMA VOLVIENDO DE UN DESMAYO*

QUINTILLAS /189/

Sobre una alfombra de grana,
de imitar tus luces vana,
el sol padeció desmayos
que de tus solares rayos
5 fue la Aurora soberana.

Fénix te vi repetir
y no pude distinguir
si te dio su rosicler⁸²³
o tumba para nacer,
10 o cuna para morir.⁸²⁴

Tendido el confuso pelo,
iba con ardiente anhelo
inundando con dudosas
fuentes de luces hermosas
15 la campaña de tu cielo.

* Según la retórica clásica, este poema, que alberga un proceso, se opondría a otros textos descriptivos de la dama que no contienen acción, como el “Retrato a Julia” (I). Cf. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1975, vol. I, §270. Curiosamente, tanto este como el dedicado “A una dama que, escribiendo celosa a su galán, se quedó dormida” (LXVIII), están escritos en quintillas (*aabba*), aunque aquel, como veremos, alterna dos esquemas métricos. Se trata de un asunto petrarquista muy presente en la poesía académica, como recordara Jeremy Robbins, *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis Books, 1997, p. 83.

⁸²³ Sobre el *rosicler*, véase XII, v. 4; LXX, v. 10; LXXVII, v. 86.

⁸²⁴ El paralelismo de estos dos versos conforma, además, un quiasmo, por el cual se remite al conocido tópico de la cuna y la sepultura (véase XXVIII, vv. 51-55). Recuérdese que la “Oración que hizo siendo presidente en la academia que se celebró en casa del excelentísimo señor conde de Lemos” incluye un verso semejante: “cuna a la vida, túmulo a la muerte” (LI, v. 26).

La frente sus rayos bebe, /190/
y la nieve a quien se atreve,
copia de rayos igual,
deshacer pudo en cristal⁸²⁵
20 parte alguna de su nieve.

Sudó como cuando llora
el aljófara⁸²⁶ que atesora
el alba cobrando olores,
de tus mejillas las flores
25 con el llanto de la aurora.

Mas su hermosa tempestad
lugar para la piedad
y para el socorro deja,
pues fue un arco cada ceja,
30 que ofreció serenidad.

Tus ojos, sufriendo enojos,
fueron sangrientos despojos,⁸²⁷
y de tus hermosos soles
sepultó los arreboles⁸²⁸
35 el llanto, mar de tus ojos.

⁸²⁵ Es frecuente la asociación de las imágenes petrarquistas del hielo y la nieve, con el cristal que se identifica con la piel de la dama (I, v. 42; II, v. 20; V, vv. 14 y 20; XVIII, v. 111; XX, v. 39; LXXXII, v. 77-80).

⁸²⁶ Véase XVIII, v. 56; XXIX, v. 9; LII, v. 202; LVIII, v. 5; LXI, v. 16; LXII, v. 45; LXX, v. 18; LXXVI, v. 25; LXXX, v. 64.

⁸²⁷ Nótese la insistencia del poliptoton, que enfatiza el calambur: “ojos”, “en-ojos”. José Navarro recurre a la misma rima en el comienzo de su segundo u “Otro vejamen” (LI): “Ve, pues, y en sus enojos / no se mostrará importuno, / ni, por sacarnos el uno, / se quiera quitar dos ojos”. También, de forma similar, aparecía en otro de sus poemas, XXIII, vv. 38-42.

⁸²⁸ En cuanto al término *arrebol*, vid. III, v. 21; XVIII, v. 72; XXXIII, estribillo; LII, v. 69; LIII, v. 41; LXX, v. 9; LXXV, v. 32; LXXVII, vv. 24 y 84.

Pero su estrago no impide
el bello asombro, que mide
sus términos con tal arte,
que un cielo de flores parte
40 y un campo de luz divide. /191/

Madre de perlas lucientes,⁸²⁹
al rubio nácar consientes
que equivocarse pueda en tanto
con las perlas de tu llanto
45 el aljófar⁸³⁰ de tus dientes.

Y de la muerte al ensayo
ardiente eclipsó el desmayo,
marchitó el yelo traidor
todo el cielo flor a flor,
50 todo el jardín rayo a rayo.

Pues al grosero accidente
el sol se eclipsó luciente,
marchitó el alba olorosa,
y se desmayó la rosa
55 en capilloflorecente.⁸³¹

⁸²⁹ Como la ninfa Galatea, esta dama volviendo de un desmayo parece tener el poder de crear tan delicado objeto: "Pisa la arena, que en la arena adoro / cuantas el blanco pie conchas platea, / cuyo bello contacto puede hacerlas, / sin concebir rocío, parir perlas" (Góngora, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 348, vv. 373-376). Ya en la *Historia natural* de Plinio podía leerse que la madreperla era fecundada por el rocío, E. del Barrio Sanz (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2003, vol. III, lib. 9, 35, p. 298.

⁸³⁰ Veáanse otros empleos del término *aljófar* en XVIII, v. 56; XXIX, v. 9; LII, v. 202; LVIII, v. 5; LXI, v. 16; LXII, v. 22; LXX, v. 19; LXXVI, v. 26; LXXX, v. 64.

⁸³¹ Sobre el término *capillo*, forma de *capullo*, véase IX, v. 8; XX, v. 15; XXV, v. 39; LXX, v. 27.

Pero viéndote vivir
se quisieron repetir:
volvió el alba a renacer,
el capillo a florecer,
y el sol hermoso a lucir.⁸³²

⁸³²Los últimos tres versos configuran una serie de paralelismos sintácticos, que, al mismo tiempo, confieren al poema la tan frecuente estructura de la poesía barroca, de diseminación y recolección.

CUENTA LAS FIESTAS DE CARNESTOLENDAS

A UNA DAMA QUE NO PODÍA VERLAS*

SIGUIDILLAS /192/

Clori, pues tu recato⁸³³

siempre es tan grande

que jamás has podido

salir de madre,⁸³⁴

5

estas Carnestolendas⁸³⁵

te escribo aprisa

* Estas seguidillas parecen parodiar el género de las relaciones en verso de eventos festivos, escasas ya en la segunda década del siglo XVII, según autores como Gabriel Andrés, “Relaciones extensas de fiestas públicas: un itinerario de un género (Valencia, s. XVII)”, *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*, Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, p. 13. El poeta se convierte en un testigo privilegiado de los hechos que “cuenta” y recopila, además de participar de la emoción del público; véase, entre otros, Emilio Orozco, *El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de una introducción al tema)*, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 89 ss. y “Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial en la poesía”, *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, p. 511, y Francisco López Estrada, “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto festivo (el caso del Quijote)”, *Bulletin Hispanique*, 84, 3-4 (1992), p. 302.

⁸³³ Era común la prohibición de que las mujeres asistieran a determinadas celebraciones y desfiles de carácter festivo; el recato era uno de los temas predominantes dentro de los poemas de asunto carnavalesco. Véase Kenenth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República Literaria Española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, pp. 195 ss.

⁸³⁴ *salir de madre*: “frase que, además del sentido recto salir el río, metafóricamente significa exceder con superabundancia en alguna acción, ya sea buena o mala” (*Aut.*). Baltasar Gracián se quejaba en una carta a Lastanosa de que los religiosos y otras personas de bien participaran en mojigangas y cabalgatas de la ciudad, tal y como recogió Ricardo del Arco en *La Erudición Aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, p. 88.

⁸³⁵ Esta denominación del Carnaval, que remite etimológicamente a la expresión de “dominica ante carnes tollendas”, domingo antes de dejar la carne (Corominas), pueden ser también las “carnes tolendas” débiles, incontroladas y abandonadas a su suerte, el cuerpo enfermo de quien habla. Sobre la etimología, la duración de la fiesta y su celebración, véase Julio Caro Baroja, *El carnaval*, Madrid, Taurus, 1983; Peter Burke, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Antonio Ferros (trad.), Madrid, Alianza, 1991, pp. 257 ss.; José Francisco Ruiz Pérez en *El Carnaval en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000.

porque sepas sus fiestas⁸³⁶
de buena tinta.⁸³⁷

10 Si a mis versos te asomas,
mis siguidillas
muy bien pueden servirte
de celosía.⁸³⁸

15 Muchas damas de hombres
se nos disfrazan,⁸³⁹
y para serlo buscan
lo que les falta.

20 Cuando juntan la maña
con la costumbre, /193/
una máscara sola
dos caras cubre.⁸⁴⁰

⁸³⁶ El tópico de la dama ausente a la que el poeta le relata una serie de sucesos festivos puede leerse en términos semejantes en las *Fiestas de Denia*, de Lope de Vega: “Estas fiestas, señora, justamente / os cuento a vos, pues que faltasteis de ellas” (en *Obras completas. Poesía*, ed. cit., vol. I, p. 550).

⁸³⁷ Sobre la expresión *saber de buena tinta*, vid. *supra.*, XIV, vv. 32.

⁸³⁸ El enrejado de listones de madera para las ventanas (Moliner) es metáfora de los versos, listones como los que conforman cualquier entrecruzamiento de ese tipo, que sirven como un lugar a través del cual observar lo acontecido. A finales del siglo XVII, Juan de Zabaleta se quejaba de cómo este tipo de celebraciones se habían convertido en un acto social en el que las mujeres, “muy adornadas en sus balcones”, presumían de ropaje y pretendían más bien el lucimiento (*apud* Bruce W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, op. cit., pp. 50-51).

⁸³⁹ Peor vista que la de los hombres vestidos con ropajes afeminados, se trataba de una práctica muy frecuente, peor vista que la de los hombres vestidos con ropajes afeminados, aunque Santiago Fernández Mosquera señalara recientemente que, “cuando Calderón se hace con el cetro del universo dramático del Siglo de Oro, el disfraz masculino de la mujer ya había alcanzado un grado cercano al desgaste”. Véase su artículo “Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón”, en *Travestir au Siècle d’Or et aux XXe-XXIe siècles: Regards transgénériques et transhistoriques*, Nathalie Dartai-Maranzana et Emmanuel Marigno (dirs.), Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2012, p. 68.

⁸⁴⁰ En la poesía satírica del momento, el tema de la doble faz del ser humano es un tema muy repetido. Véase un romance de Francisco de Quevedo, que comienza, como el poema de José

De franceses salieron⁸⁴³
cien compañías, /194/
pero todas han sido
de picardía.⁸⁴⁴

45 ¡Oh! ¡Cómo los disfraces
van muy lucidos,
pues los diablos en ellos
son los más fríos!⁸⁴⁵

50 No suceden pendencias
en fiesta tanta,
porque triunfan de copas
y no de espadas.

55 Y con esto blasonan
de su nobleza
pues es gente que viene
de buena cepa.⁸⁴⁶

⁸⁴³ Era corriente la burla e imitación de ciertos estratos o grupos sociales, como los franceses, población tan numerosa como mal vista en la Zaragoza del XVII, dedicada sobre todo al comercio. *Vid.* Fernando Solano y José Antonio Armillas, *op. cit.*, pp. 253 y 272-275 y José Ignacio Gómez Zorraquino, “Los Mercaderes franceses”, en *Zaragoza y el Capital Comercial. La burguesía mercantil en el Aragón de la segunda mitad del siglo XVII*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, pp. 39-43.

⁸⁴⁴ En el original, el término aparece con minúscula, aunque seguramente quiere jugar, dada la alusión a los franceses, a la región norteña del país vecino, Picardía, mezclada en el conflicto de la Guerra de los Treinta Años, en la que también fue partícipe España en la primera mitad del siglo XVII. La “picardía” es también, lógicamente, la que prima en la fiesta, que Covarrubias pone en relación con alguna época en la que gente de esa provincia viniera con necesidades y usara de sus artimañas para mejorar su situación (Cov.). Véanse los usos del mismo término (XVII, v. 12) y del verbo *picar* (XIV, v. 36; XVI, v. 24).

⁸⁴⁵ El poeta tilda los colores vivos de los disfraces como algo demoníaco. A los seres de sexualidad ambigua, y otros disfraces humanos que transitaban la mojiganga, este tipo de representaciones incluían también criaturas imaginarias como animales o diablos, símbolo del pecado que representa la fiesta misma. *Vid.* Eliseo Serrano, “Teatro y festejos en las celebraciones públicas aragonesas de la Edad Moderna”, art. cit., pp. 34-35.

La verdad pura cuento
de todo el caso,
pues los más, como hay viñas,⁸⁴⁷
60 andan borrachos.

Mil barbados descubro
vestidos de hembras,
pero suena a gallinas
ir con polleras.⁸⁴⁸

65 Con candiles de noche
por muchos barrios /195/
se hacen encamisadas
de garabato.⁸⁴⁹

70 Pero ya el olor siento
de las sardinas,⁸⁵⁰
y me da la Cuaresma

⁸⁴⁶ Puesto que “blasonar” es presumir de las hazañas propias o de los antepasados (Cov.), no puede aquí justificarse más que con su ebriedad, lograda con abundante vino o “buena cepa”. La expresión *buena cepa*, “buena casta” (Cov.), fue utilizada comúnmente en juegos burlescos como este de Quevedo, a propósito del padre de don Pablos: “Dicen que era de muy buena cepa, y, según bebía, es cosa para creer”, en *La vida del Buscón*, Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), Barcelona, Crítica, 2001, p. 9.

⁸⁴⁷ *como hay viñas*: “expresión, que se usa en el estilo familiar, para asegurar la verdad de alguna cosa, evitando el juramento” (Aut.).

⁸⁴⁸ *pollera*: cesto de mimbre para criar a los pollos, pero, también, “brial o guardapiés que las mujeres se ponían sobre el guardainfante, encima de la cual asentaba la basquiña o saya” (Aut.). Se está jugando también con la pluralidad de sentidos que ofrece el término *gallina*, ave doméstica, pero, además, metafóricamente, designa a la persona cobarde (Aut.). Recuérdese que la mujer es frecuentemente asociada con la gallina en la fraseología, desde Plinio: “la mujer y la gallina, hasta casa la vecina” (Cov.).

⁸⁴⁹ Se refiere a las teas que portaban los lacayos en las encamisadas. Estos acompañaban a la comitiva de la fiesta, compuesta por caballeros en fila de a dos, pero también a los retratos de mala calidad, “de garabato”, que lucían en los pendones llevados por el Mayordomo (Eliseo Serrano, *Tradiciones festivas zaragozanas*, ed. cit., pp. 143-145). Las luminarias eran práctica común en fiestas barrocas de todo tipo (Antonio Bonet, *Fiesta, poder y arquitectura*, ed. cit., pp. 23-26).

⁸⁵⁰ El entierro de la sardina es una de las celebraciones con las que concluyen carnavales del ámbito hispánico, aunque, como recordó en su momento Julio Caro Baroja, parece que el origen tenía poco que ver con el pescado que recibe tal nombre; *vid. El carnaval, op. cit.*, pp. 117-118.

[LXIV]

A UNA DAMA QUE TENÍA MUY PEQUEÑO CUERPO Y MUY GRANDES
OJOS. FUE ASUNTO DE ACADEMIA*

QUINTILLAS /195/

5 Escribir no he de poder
 tu talle en mis versos flojos,⁸⁵³
 pero, pues ello ha de ser,
 para que te pueda ver
 préstame, Lisis, tus ojos.

10 Si estimar quieres leal
 tu galán, y no te aliñas, /196/
 bien puedes en caso tal,
 sin que te haga mucho mal,
 ponerlo sobre tus niñas.⁸⁵⁴

15 Su gloria en ellas verá,
 pero esta dicha no escojo
 porque fácil te será,
 si acaso enfado te da,
 el llevarle sobre ojo.

* Este poema, creado, al parecer, en el seno del contexto académico, sirve como muestra de la relación entre lo burlesco, o risible, y lo deforme o feo, que ya aparece en la *Poética* de Aristóteles, Aristóteles, *Poética*, Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2011, 1449a, 32 ss., y en Cicerón, *Sobre el orador*, José Javier Iso (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2002, II, 236-239, pp. 310-311. El motivo de los ojos grandes aludía, por aquel entonces, al búho, sinónimo de prostituta, como han señalado Lía Schwartz e Ignacio Arellano al estudiar la poesía de Francisco de Quevedo (*Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. cit., pp. 431-434).

⁸⁵³ De nuevo sale a la palestra el tema de la incapacidad del poeta para reflejar mediante su pluma la belleza de su musa, un elemento al que ya nos hemos referido en el “Retrato a Julia” (I).

⁸⁵⁴ La alusión a los ojos grandes podía remitir al “búho”, sinónimo de prostituta, puesto que es “ave nocturna” y “de día se esconde”; también, en germanía, se denomina así al “descubridor o soplón” (*Aut.*). Sobre “niñas”, *vid.* XIX, v. 4; XLIX, v. 4; LXIV, v. 19; LXV, v. 7; LXVIII, v. 35; LXXI, v. 24; LXXXII, v. 54; LXXXVII, v. 196.

Grandes los tienes y bellos,
pero dudo que les cuadre
tu estatura al conocellos,
porque cada niña dellos
20 puede ser, Lisis, tu madre.

Cuando el corazón desagua
por los ojos sus pasiones,⁸⁵⁵
poco riesgo se les fragua,
que no ha de poder el agua
25 llegarles a los talones.

Ellas te sirven en cuanto
las empleas, pero loco
me vuelvo cuando me espanto
de que hayan crecido tanto
30 y sirvan para tan poco.

Si porque dellos blasona /197/
tu beldad, nunca se encubren,
ser grandes no los abona,
pues en toda tu persona
35 ellos solos se descubren.

⁸⁵⁵ La tradición aristotélica de la ubicación del alma en el corazón, así como la equiparación de los afectos con la sangre que bombea dicho órgano, se esconde tras estos versos. Asimismo, el cardiomorfismo se entrelaza con la retórica de las lágrimas, que aligeran el malestar del enamorado, incapaz de expresar su dolor de cualquier otro modo. Garcilaso de la Vega cristaliza una larga herencia del motivo, tan importante en el petrarquismo, presente en la tradición bucólica, Teócrito y Virgilio, como ha señalado Bienvenido Morros en sus explicaciones del lamento de Salicio; *vid. Obra poética y textos en prosa* de Garcilaso, ed. cit., p. 459.

Aunque a antojos⁸⁵⁶ los iguales,
estimarás mi verdad,
y si digo en casos tales
que los cubras con cristales
40 te hablaré con claridad.

Grande es tu maña y, según
aseguran los arrojios
del hipérbole común,⁸⁵⁷
puedes hacer mucho en un
45 abrir y cerrar de ojos.⁸⁵⁸

Pero gozarlos podrás,
ya turbios o ya serenos,
y aunque ocasiones me das
no digo a tu talle más,
50 que eso, Lisi, es lo de menos.⁸⁵⁹

⁸⁵⁶ La misma dilogía de “antojos”, lo mismo que *anteojos*, aparecía ya en el poema XXIV, v. 45: “se cubrieron de cristales / como primero de antojos”.

⁸⁵⁷ El término “hipérbole” podía presentarse en masculino; la misma expresión de *el común hipérbole* aparece, por ejemplo, en *La Gloria de Niquea*, del conde de Villamediana, la compilación de cuyas *Obras* fue dedicada, por cierto, al conde de Lemos (Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1629, p. 2)

⁸⁵⁸ Del ámbito de la fraseología, esta expresión indica la rapidez (Cejador), si bien, como más claramente se verá en otro de los poemas, en el que “ojo” aparece en singular, se refiere a los orificios naturales (LXIX, vv. 19-20).

⁸⁵⁹ Varía el nombre propio de “Lisis”, que ha empleado en el poema, hasta ahora, en dos ocasiones, buscando la sinalefa de la vocal final de “Lisi” y la inicial de “es”, y logrando el verso octosílabo.

[LXV]

A UN HOMBRE MOZO Y POBRE QUE SE CASÓ POR INTERÉS
CON UNA MUJER VIEJA Y FEA*

ROMANCE /198/

Si con una vieja, Fabio,
por remediar tus miserias,
te casas con ella, ¿cómo
has de levantar cabeza?

5 Del desacierto que hiciste,
no es mucho que te arrepientas,
que a las niñas⁸⁶⁰ de los ojos
llega el dolor de una vieja.

10 Los que de Celia me hablan
dicen que, en la edad de Celia,
si no se cuentan los años,
menos los meses se cuentan.

15 Aguarda que algún exceso
dé en el sepulcro con ella,
que dama de tanto tiempo
no puede vivir con regla.

20 Con sus años enojada
presumo que está ella misma, /199/
y de vivir tantos días
ya se ha pelado las cejas.

Como sé que de un difunto
heredó la cabellera,

* El de la sátira del matrimonio por conveniencia es un tópico de largo recorrido en la tradición literaria, al que Francisco de Quevedo le da un aire actual, del que se sirven poetas como José Navarro. Véase Ignacio Arellano, *Poesía satírica burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2003, p. 66.

⁸⁶⁰ Sobre el uso del término *niña*, *vid.* XIX, v. 4; XLIX, v. 4; LXIV, vv. 10 y 19; LXVIII, v. 35; LXXI, v. 24; LXXXII, v. 54; LXXXVII, v. 196.

me huele a tufo de un muerto
la que ella llama guedeja.⁸⁶¹

25 Si es prisión el matrimonio
donde las almas se estrechan,
pena te dará la esposa
y consuelo sus cadenas.⁸⁶²

30 Y como a preso te tratan,
que en la cárcel que granjeas
casarte con una sierpe
ha sido darte culebra.⁸⁶³

35 Poco importa en tales casos
que con ricas avarientas
no se haga boda de hongos,
si son de tan malas setas.⁸⁶⁴

Casi te estuviera bien
que a tu honor traidora fuera,
que al fin tuviera dos caras

⁸⁶¹ *guedeja*: cabellera (*Aut.*), postiza en este caso. El explicado en estos versos es un artificio también ridiculizado por Francisco de Quevedo en poemas como “Una figura de guedejas se motila en ocasión de una premática”, que comienza: “Con mondadientes en ristre [...]” (Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, ed. cit., vol. II, pp. 242-243). Para el tópico de la *mujer postiza*, véase James Iffland, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis books, 1982, vol. I, pp. 54 y 61ss. Sobre el pregón contra las guedejas, Pedro Herrera Puga, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 1974, pp. XXV, 315 ss. Recuérdese que, en Aragón, había visto la luz una *Nueva Premática de reforma contra los abusos de los afeites, calzado, guedejas, guardainfantes, lenguaje crítico, moños, trajes y exceso en el uso del tabaco*, de Fray Tomás Ramón (Zaragoza, Diego Dormer, 1635). Es el mechón de pelo de la Fortuna: “en la cumbre de su rueda y tenía asida por la guedeja a la fortuna” (Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. cit., p. 223).

⁸⁶² Sobre la cárcel de amor, *vid.* IV, vv. 34 y 40; XI, vv. 69-72; LXXIX, vv. 57-60; LXXIII, vv. 29-32. Este tópico aparece parodiado junto con la idea platónica de la unión de las almas, siguiendo uno de los esquemas sistematizados en el tratamiento burlesco del matrimonio, un tema muy reiterado, también, en el teatro. Remite a ejemplos españoles de ello Claude Chauchadis, “Risa y honra conyugal en los entremeses”, en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e colloque du Groupe d’Etudes sur le théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, pp. 165-178.

⁸⁶³ José Navarro gusta de esta construcción lexicalizada, *dar culebra* (XLIII, vv. 34-35 y LI). En este caso el poeta se sirve del carácter demoníaco que tradicionalmente se le atribuía al sexo femenino, razón por la que se ha asociado a la mujer con la serpiente.

⁸⁶⁴ La reducción del grupo consonántico permite el juego entre *seta*, hongo, y *secta* (véase XXXV, v. 21 y LXXXIV, v. 22).

40 y, aunque malas, escogieras.⁸⁶⁵
 Aunque en este matrimonio
 todos andáis con cautelas, /200/
 pues tú quieres sus dineros
 y ella busca tu pobreza.

45 Al cielo por ti le pido,
 pues tanto el oro te ciega,⁸⁶⁶
 que se te vuelva en dinero
 y que hecha cuartos la veas.⁸⁶⁷

50 Al ser de Celia criado
 mas que esposo te condenas,
 y la gala más costosa
 llevarás como librea.⁸⁶⁸

55 En el tiempo de los dos
 aqueste daño se vea,
 pues tú pareces un mozo
 y ella parece una dueña.

Mucho fue no reparar
 en que con edad tan tierna
 agora vienes al mundo

60 pero ella quiere que vengas.
 Y así de tus desacatos
 no muestre la novia quejas,
 porque donde hay pocos años
 suele haber poca vergüenza.

⁸⁶⁵ La imagen janual de la doble faz se convierte en otro modo de ridiculizar no sólo el aspecto sino, también, el fondo de la mujer, ya que la expresión *dos caras* se refiere a lo mental, para expresar una doble opinión o actuación de la persona.

⁸⁶⁶ Se ridiculiza el tópico del amor ciego, puesto que el fundamento de la relación es el enriquecimiento.

⁸⁶⁷ Además de remitir a la moneda de *cuarto* (XI, vv. 58 y 96; XL, v. 60; LXXXI, v. 19; LXXXV, v. 36; LXXXVII, vv. 144 y 179), la expresión “hecha cuartos” significa “descuartizada” (Cejador).

⁸⁶⁸ Uniforme que los señores entregan a sus criados, cuyos colores coincidían con los de su escudo de armas; también, vestido de los caballeros en los festejos públicos (*Aut.*).

A Frascilla la frutera,⁸⁶⁹
el Romillo de Pastrana⁸⁷⁰
quiso pegarle con otra,
porque es su lengua navaja.
5 Dicen que habló descompuesta
de Juanilla, una muchacha
que le sirve y nunca huelga⁸⁷¹
más que el rato que trabaja.⁸⁷²
El gznate del Romillo
10 cualquier agravio se traga,
y aunque un bofetón le peguen
es mozo que no repara.⁸⁷³
Mas Dios nos libre del hombre
si de Juanilla le tratan,⁸⁷⁴
15 porque es su hacienda la moza,
aunque él la tiene gastada.

⁸⁶⁹ *Navidades* 1 (p. 228) y *Navidades* 2 (p. 251): “A Frazquilla la frutera”.

⁸⁷⁰ *macho romo* o *burdégano*: “animal resultante del cruce entre caballo y asna” (*DRAE*). El término *Pastrana* alude a una mentira fabulosa, así como a algo mal hecho.

⁸⁷¹ Nótese el cambio del complemento que se observa en la obra de Mariana de Carvajal, *Navidades* 1 (p. 228) y *Navidades* 2 (p. 251): “que la sirve, y nunca huelga”.

⁸⁷² Aunque *holgar* no figura como tal en *Autoridades*, sí se registran ya dos significados de *huelga*: “cesación del trabajo” y “placer, regocijo”.

⁸⁷³ Entre los abundantes sentidos del verbo, *reparar* significa mirar con cuidado, atender, arreglar algo, recuperarse, contenerse, pero también “oponer alguna defensa contra el golpe” (*Aut.*).

⁸⁷⁴ En el folklore, el nombre de *Juan*, *Juanillo* o *Juanico*, está asociado con la estulticia. De él se sirve, por ejemplo, Calderón de la Barca en *El dragoncillo*, o Cervantes en *La Gitanilla*. Puesto que la mujer se llama Juanilla, como se ha dicho previamente (v. 6), se aprovecha el juego onomástico por medio de la expresión “tratar de Juanilla”, es decir, hablar de ella, pero también menospreciar (*vid.* José Luis Alonso Hernández y Javier Huerta Calvo, *Historia de mil y un juanes* (*Onomástica, literatura y folklore*), Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2000, pp. 15 y 195).

Púsose descolorido:
 miren⁸⁷⁵ cuáles son sus mañas
 que hasta la color del rostro⁸⁷⁶
 20 llevaba el jaque⁸⁷⁷ robada.

Llegose bonito a ella
 y, sacando la afilada, /202/
 de oreja a oreja le yende,
 de parte a parte le rasga.

25 style="text-align: center;">Dejola chillando y fuese,
 quedándose la cuitada
 con dos fuentes en los ojos
 y con un Tajo en la cara.⁸⁷⁸

30 style="text-align: center;">Llevósele las narices,
 y es de su oficio privarla,
 que, perdiendo los cañones,
 no entrara más en la plaza.

Mientras, con aguja y hilo,⁸⁷⁹
 el cirujano llegaba
 35 a detenella la sangre
 que se iba a la deshilada,⁸⁸⁰
 al Romo sus compañeras
 le culpan la vil hazaña

⁸⁷⁵ Sobre el verbo *mirar* en imperativa, que dota de dinamismo e interacción al poema, *vid.* XXXII, v. 3; XXXVIII, v. 29; XLVI, v. 1.

⁸⁷⁶ Aunque predomina en las *Poesías varias* su uso en masculino, téngase en cuenta que el sustantivo *color* vaciló en el género (Corominas).

⁸⁷⁷ Rufián, valentón o “señor” de las prostitutas (Cov.), que da nombre al género de la jácara.

⁸⁷⁸ El término *Tajo* remite, por una parte, al corte (*Aut.*) y, por otra, al caudaloso río, imagen metafórica de la herida sangrante y las lágrimas (junto con las “dos fuentes”, que son los ojos). José Navarro se sirve del mismo sintagma en unas quintillas “A san Pedro”, cuyo llanto era una imagen muy extendida y reiterada en innumerables manifestaciones artísticas de la época (XXII, v. 50):

⁸⁷⁹ *Navidades* 1 (p. 229): “Mientras con abuja y hijo”; *Navidades* 2 (p. 252): “Mientras con aguja e hilo”.

⁸⁸⁰ Presente, por ejemplo, en Quevedo y en Gracián, *a la deshilada* es una expresión que proviene de la terminología militar, y significa “disimuladamente” (Cejador). “La deshilada” es, además, la mujer herida a la que va a coser el cirujano.

40 de que navaja pusiera
 en una cara tan rasa.
 “Ya nada aprovecha”, dijo
 Benita la Galiciana,
 “para conservar su rostro,
 ser la mujer descarada.
 45 Ya yo he pasado esos tragos,⁸⁸¹
 y allá me hizo en la guanta⁸⁸² /203/
 con una crisma mi hombre
 decir que no era cristiana.⁸⁸³
 El diablo debió de darle
 50 comisiones tan bellacas,
 pues sin hacer los informes
 me dio la cruz colorada.
 Mas ya lo paga con otros
 en el reino de las ansias,
 55 donde el cabello les quitan
 y hacen salirles las canas.⁸⁸⁴
 Pero, pues tienen los hombres
 condiciones tan avaras
 y lo han de dar en el rostro,
 60 no hagan por nosotras nada.
 Ya nos estiman en poco,

⁸⁸¹ Se aprovecha el sentido literal de trago, que responde a la afición al alcohol del personaje, y su sentido figurado, una situación dura o incómoda (*DRAE*).

⁸⁸² *guanta*: “voz de la germanía que significa mancebía; se toma regularmente por el lugar o casa donde habitan las mujeres perdidas” (*Aut.*). Véase también *Diccionario de germanía* de César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, Madrid, Gredos, 2002, p. 259.

⁸⁸³ Se está jugando con el sentido de “poner el crisma” de bautizo o confirmación, que aquí, metafóricamente, “vale darle un golpe, o herida a la frente o con espada o palo” (*Aut.*). Véase LV, v. 25.

⁸⁸⁴ La pérdida del cabello y la aparición de canas pueden hacer alusión al paso del tiempo, puesto que ambos fenómenos se asocian con una edad avanzada. Además, perder el pelo es sinónimo de pobreza (*vid.* la imagen de Alberto Díez y Foncalda: “era antes hombre de mejor pelo, y ya hacen poco caso dél las mujeres, porque ven que tienen poco que pelarle”, XXI; también en LXXI, v. 26).

y a la que dellos se ampara,⁸⁸⁵
 aunque sea la más justa
 nunca quieren sustentarla.
 65 De tan malas compañías
 otra cosa no se saca,
 que a la marca que más quieren
 le ponen luego la marca.⁸⁸⁶
 70 Mas cuídese desta niña
 porque está con la desgracia,⁸⁸⁷ /204/
 el aliento recogido
 y la sangre derramada”.⁸⁸⁸
 75 Cósanle el rostro a dos cabos,
 que, después, más a la larga,
 hablaremos desta historia
 que dejamos apuntada.⁸⁸⁹

⁸⁸⁵ *Navidades* 1 (p. 230): “ya la que dellos se ampara”.

⁸⁸⁶ *marca*: una de las designaciones de la germanía a la mujer pública (*Aut.*). Como añaden César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso en su citado *Diccionario de germanía*, procede de *marcar*, que significa, además, “acuchillar el rostro” (p. 321).

⁸⁸⁷ *Navidades* 1 (p. 231): “porque está en la desgracia”.

⁸⁸⁸ Imagen cristológica asociada con la sangre derramada en el sacrificio de Jesús por los otros.

⁸⁸⁹ La historia ha sido presentada a grandes rasgos y, al mismo tiempo, ha culminado con el acto de coser la herida.

[LXVII]

A FILIS, QUE TENIENDO SU GALÁN EN CAMPAÑA DESEABA EL
CIERZO, PARA QUE LE APAGARA SU AMOR, Y EL BOCHORNO, PARA
QUE LO ENCENDIERA. ASUNTO ACADÉMICO*

REDONDILLAS /204/

Filis, tu pasión errada
anda en pensamientos varios,
pues buscas vientos contrarios
y te quedas desairada.

5 Celio, con noble osadía,
sigue de Marte⁸⁹⁰ el afán,
y sientes que un capitán
dejase tu compañía.⁸⁹¹

10 Su daño en esto verás, /205/
quedarse fuera mejor,
que tú en la guerra de amor⁸⁹²
le quieres un tercio más.

* El título mismo del poema ejemplifica una figura frecuente a la hora de plasmar la pasión y sentimiento amoroso, como es la antítesis, que aparece de la mano del conceptismo aragonés de la época, según señalara Aurora Egido en *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1979, pp. 91-95. Era un procedimiento muy extendido en la poesía precedente (vid. Antonio Armisén, “La antítesis”, en *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Libros Pórtico / Universidad de Zaragoza, 1982, pp. 147-262). La definición del amor por medio de contrarios es todo un “tópico universal”, según Pilar Manero en “«Sin que me pongan miedo el hielo y el fuego» (*Galatea*, libro IV). Nuevas aproximaciones al estudio de la literatura italiana en la poesía de Cervantes”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 4 (1997), pp. 101-102, n. 41.

⁸⁹⁰ Marte, dios de la guerra, es aquí símbolo de la vocación bélica (Grimal).

⁸⁹¹ Juego con la disemia de la *compañía* militar, y del entorno de Filis.

⁸⁹² La imagen del amor como concepto bélico es comúnmente expresado mediante este sintagma, muy abundante, por ejemplo, en los sonetos amorosos de Juan de Tassis, conde de Villamediana, a menudo acompañado del fingimiento: “Guerra de amor me hace a mí conmigo, / pues desmintiendo siempre lo que siento, / por un fingido bien mil males veo” (*Poesía impresa completa*, ed. cit., p. 88, vv. 12-14). Ovidio señalaba ya en sus *Amores* (libro III, cap. 14) que, en dicha batalla, es fácil la victoria contra el que desea ser vencido.

Y como el dolor esquivo
tanto en la ausencia se siente,
15 un capitán que está ausente
no puede decir que es vivo.

El fuego de amor quisiera
tu pena de arder avara,
que el cierzo te lo apagara
20 y el bochorno lo encendiera.

Y si esta llama sutil,
antes que su ardor desate,
quieres que un soplo la mate,
entrégala a un alguacil.⁸⁹³

25 Que si apagar y encender
quieres con fin singular,
él lo hará, Filis, matar,
él lo hará, Filis, prender.⁸⁹⁴

30 La vez que surcas o vuelas
de amor el golfo süave,⁸⁹⁵

⁸⁹³ La llama funciona metonímicamente como la mujer en este poema, que se inserta en la línea argumental de la ausencia forzada del esposo, de tan larga trayectoria en la historia de la literatura española. Ejemplo de ello son las cantigas de amigo y realizaciones más cercanas en el tiempo como el poema “La más bella niña” de Luis Góngora (*Obras completas*, ed. cit., vol. I, pp. 4-6). Al mismo nivel se ponía a los maridos engañados por su mujeres y a los consentidores, un tipo de gran interés para poetas como Francisco de Quevedo; cf. Ilsen Nolting-Hauff, *Visión, sátira y agudeza en los “Sueños” de Quevedo*, Ana Pérez Linares (trad.), Madrid, Gredos, 1974, pp. 153-154.

⁸⁹⁴ El paralelismo estructural presenta, además, una anáfora.

⁸⁹⁵ Sobre la sinécdoque del mar por medio del término *golfo*, véase, XII, v. 3; XX, v. 31; LII, v. 229; LIII, v. 6; LVII, v. 3; LXXIV, v. 12 y, en plural, XXIX, v. 22; XXXVIII; XLI, v. 7; LII, v. 19; LXXVIII, v. 2; LXXIX, v. 34.

[LXVIII]

A UNA DAMA QUE, ESCRIBIENDO CELOSA A SU GALÁN,
SE QUEDÓ DORMIDA*

QUINTILLAS /206/

Quisiste escribir tus celos,
Clarinda, y en tus enojos
te dormiste sin recelos, /207/
que al tropezar en tus celos
5 diste en el sueño de ojos.

Suceso fue no pequeño
que tal se llegase a ver,
porque en un celoso empeño
el dormirse una mujer
10 parece cosa de sueño.

Pero tú, que con sencillas
pasiones, tibios despojos,
al dios del amor humillas,
dirás que esas maravillas
15 las haces a cierra ojos.⁸⁹⁷

Si el cariño de otra dama
busca tu galán rendido,

* Estas quintillas narran un “suceso” (v. 6) o proceso (cf. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, ed. cit., vol. I, §270), en la misma línea que el poema “A una dama volviendo de un desmayo” (LXII), ya que albergan un proceso, que narra un accidente sufrido por la protagonista. Como el citado poema, esta composición está escrita en quintillas, con dos esquemas métricos (*ababa abaab*).

⁸⁹⁷ Dilogía por la mención del *sueño*, en su sentido literal, mientras que se emplea para ello la expresión “a cierra ojos”, es decir, sin prestar atención, descuidadamente (Cejador). Véase XXIII, v. 36.

20 falso y mudable lo llama,
que tú, pues que te has dormido,
ya has cobrado buena fama.

25 Mas, juzgando que te olvida,
a otra injuria te conduces,
y así cierras advertida
tus ojos, como son luces,
por quedar más deslucida.⁸⁹⁸

30 Acredite tu razón
este impensado suceso, /208/
y diga tu indignación,
aunque haga el mayor exceso,
que te cegó la pasión.

35 No extrañará el más atento
que con airados arrojos
solicites su escarmiento,
pues te llegó el sentimiento
a las niñas de los ojos.⁸⁹⁹

40 Ya los harás más temidos
y que todos los maldigan
a los celos mal nacidos,
pues son ellos los que obligan
a hacer perder los sentidos.

⁸⁹⁸ Nótese la presencia del políptoton *deslucida y luces*, término que remite también al aspecto intelectual (*Aut.*).

⁸⁹⁹ Acerca de las *niñas de los ojos*, vid. XIX, v. 4; XLIX, v. 4; LXIV, vv. 10 y 19; LXV, v. 7; LXXI, v. 24; LXXXII, v. 54; LXXXVII, v. 196.

Advertido considero,
cuando más me maravillo,
que el celoso ardor severo
obra en todas como acero
45 pero en ti como acerillo.⁹⁰⁰

Amante será cruel
si obligarte no procura,
y así, con ira cruel,
haz que de ti y el papel
50 sepa el sueño y la soltura.

⁹⁰⁰ El rigor del *acero* contrasta con el *acerillo*, forma empleada por Lope de Vega, por ejemplo, que significa "lo mismo que acerico", es decir, una almohada pequeña que se colocaban las damas sobre otras de mayor tamaño (*Aut.*).

[LXIX]

A UN AMIGO, PIDIÉNDOLE SU COCHE*

ROMANCE /209/

Generoso don Antonio,
en quien se ven por prodigio
los méritos con las dichas
hallados y no reñidos;
5 cuyo valor es tan grande,
que en un bravo desafío
a Jerusalén os fuisteis
solamente a ser padrino.
Ya habréis tenido noticia
10 que, con achaques prolijos,
de mi salud en el pleito
muy mal negocio he tenido.
Ya cercenarme quería,
allá a lo del tiempo antiguo,
15 un cirujano, tomando
la cosa desde el principio.⁹⁰¹

* El poema presenta un motivo frecuente de la poesía burlesca, como es, en palabras de José Deleito y Piñuela, “la pasión femenina por los coches”, en su libro *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid, Espasa Calpe, 1946, pp. 265-270. El interés con el que se pide el favor (véase la última estrofa) sirve para ironizar sobre el concepto mismo de “amigo”, que bien podría poner en relación este poema con las tipologías presentadas por Baltasar Gracián en la segunda parte de *El Criticón*, crisis segunda: “Amigos de la mesa, del coche, de la comedia, de la merienda, de la huelga, del paseo, el día de la boda, en la privanza y en la prosperidad –me respondió Timón, el de Luciano–: de esos bien hallaréis hartos, y más cuando más hartos, que a la hora de comer son sabañones y a la del ayudar son callos” (en *Obras completas*, ed. cit., p. 1063).

⁹⁰¹ Una de las más claras críticas al oficio de cirujano por parte de José Navarro (también LIV, v. 58 y LXVI, v. 34), que inserta sus versos en una larga tradición refrendada por la poesía burlesca de otros autores que tampoco confían en ese tipo de profesionales. Véase al respecto Kenneth Brown, *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República Literaria Española*, op. cit., pp. 326-327.

Purgarme⁹⁰² hicieron, y creo
que me quejaba de vicio,
que en un abrir y cerrar /210/
de ojo, los males se han ido.⁹⁰³
De balde⁹⁰⁴ goza la vida,
entre el ocio y el retiro,⁹⁰⁵
quien vive para sí solo
en inútil ejercicio.

20

Conmigo esta copa habla
porque me hallo corrido,
de que todo ayer me tuve
ocupado en mi servicio.

25

Hoy he salido de casa,
y es que soy tan atrevido
que con dos cañas que tengo⁹⁰⁶
me he probado a hacer pinitos.

30

Las píldoras me trataron
muy mal, pero no me admiro,
que en viéndome yo con plata
es el trocarla preciso.⁹⁰⁷

35

⁹⁰² Los remedios más habituales que se criticaban en este tipo de textos eran las sangrías, los ayunos y, como en este caso, las purgas (así lo han afirmado, a la luz de numerosos ejemplos, autores como Matthew Hodgart, *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969, pp. 22 y 27)

⁹⁰³ Juega con la fraseología y, puesto que habla del remedio de la purga, singulariza el sustantivo “ojo” para referirse al ano. La misma expresión se escondía tras otro verso del poeta, también de contenido escatológico (LXIV, v. 45).

⁹⁰⁴ *balde*: “sin precio alguno”, pero, además, designa la letrina donde se recopilaban los excrementos (Aut.).

⁹⁰⁵ El *retiro* no es sólo el apartamiento literal, sino también el lugar en el que se ubicaba el retrete o inodoro (Aut.).

⁹⁰⁶ Francisco de Quevedo también se sirvió en su poesía burlesca de esta metáfora de la delgadez: “pues cuando cañas no tenga / no le han de faltar canillas”, en *Poesía completa*, ed. cit., vol. II, 656, p. 165, vv. 85-86.

⁹⁰⁷ Trocar hace alusión al comercio, al del placer, en este caso, pero es además un instrumento de cirugía que consiste en un punzón con varias aristas cortantes (*DRAE*). Además de la pobreza personal, en las primeras décadas del siglo XVII hubo una crisis del metal argénteo debido al decrecimiento de las minas americanas y el envío de importantes cantidades del mismo hacia China.

Pero, pues somos los dos
desalados pajaritos,
que en una prisión lloramos
40 y en unas redes gemimos,
ir esta tarde quisiera
adonde, ciego y rendido,
voy a buscar la quietud /211/
y siempre encuentro el peligro:
45 a la casa de la santa
que abrasada en fuego activo,
para apagarse sus luces
sirvió de soplo un cuchillo.⁹⁰⁸
Pues iréis en vuestro coche,
50 que allá me llevéis os pido,
que yo empecé a ser infante⁹⁰⁹
desde que empecé a ser niño.
Siempre me voy paseando
y no puedo digerirlo,
55 y aun si azotarme quisieran
ha de faltarme el borrico.
Y es esto tanta verdad
que aunque por las calles miro
ir tantos coches rodando,
60 no puedo hallar uno mío.
Ya hallé una vez una rueda
que, con sus rayos malditos,⁹¹⁰

⁹⁰⁸ Probablemente se refiera a algún lugar de recreo, considerado pecaminoso al mismo tiempo, tal vez ubicado en la calle de santa Lucía o santa Cecilia, por el martirio descrito.

⁹⁰⁹ Dilogía del término *infante*, de poca edad, pero también militar de a pie (*Aut.*).

⁹¹⁰ Curiosamente, se trata de la anécdota que conforman el romance "Habiéndole pasado un coche por una pierna, cuenta su desgracia a la academia" (LIV).

pudo abrasarme los huesos
dejando sano el vestido.

65 Los dos allá nos iremos;
pero advertid que os suplico
que, para ir a donde muero, /212/
os paséis por donde vivo.⁹¹¹

70 Para con vuestra Fenisa
tendréis mi dueño⁹¹² benigno,
que es dama de lindo arte
y os hará buenos oficios.⁹¹³

75 Pero esto no importa, cuando
vivís tan correspondido,
que si amagáis con finezas,
luego os dan con el cariño.

80 Hacedme este, pues os debo
favores tan repetidos
que, si me negáis el coche,
me haréis perder los estribos.⁹¹⁴

⁹¹¹ El encuentro amoroso es el objetivo de la solicitud del poeta, que parodia aquí el tópico glosado a partir de San Agustín, Bernardo de Claraval o San Buenaventura: *verius est anima ubi amat, quam ubi animat*. Véase Antonio Gargano, “*Imago mentis*: Fantasma y criatura real en la lírica castellana del s. XVI”, en *La sombra de la teoría: Ensayos de literatura hispánica, del Cid a Cien años de soledad*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, p. 124, y Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, op. cit., pp. 48-52.

⁹¹² Sobre *dueño*, vid. I, 1; III, v. 7; VIII, v. 9; XII, vv. 9 y 83; XX, v. 5; LXIX, v. 70; LXXIII, vv. 19 y 43; LXXIX, vv. 33 y 67; LXXXIII, v. 14.

⁹¹³ *oficio*: función solemne religiosa, pero, también, dedicación de cada uno, o cuarto destinado los criados (*Aut.*).

⁹¹⁴ *perder los estribos*: perder la paciencia, “salir de acuerdo y seso” (Cejador).

[LXX]

AL CONVALECER UNA DAMA

DÉCIMAS /212/

De pardas nubes la obscura
prisión el día encerró,
todo el sol se sujetó
de la envidia a la ley dura:
5 pero ya lucir procura
y empieza a desvanecer /213/
su malicia, que vencer
no puede la nube al sol,
siendo Fénix su arrebol⁹¹⁵
10 y fuego su rosicler.⁹¹⁶

Al cristal del arroyuelo,
que el prado discurre ufano,
pone el invierno tirano
en las prisiones del yelo;
15 pero el astro, que en el cielo
por su rey se ha coronado,
al mirarlo aprisionado,
su claro aljófara⁹¹⁷ desata
para que alivios de plata
20 dé a las tristezas del prado.

⁹¹⁵ Sobre el término *arrebol*, *vid.* III, v. 21; XVIII, v. 72; XXXIII, estribillo; LII, v. 69; LIII, v. 41; LXII, v. 34; LXXV, v. 32; LXXVII, vv. 24 y 84.

⁹¹⁶ Es habitual, en la lírica amorosa y la descripción de la dama, emplear el término *rosicler*: véase XII, v. 4; LXXII, v. 8; LXXVII, v. 86.

⁹¹⁷ En cuanto los usos de la palabra *aljófara*, véase XVIII, v. 56; XXIX, v. 9; LII, v. 202; LVIII, v. 5; LXI, v. 16; LXII, vv. 22 y 45; LXXVI, v. 25; LXXX, v. 64.

La rosa en verde botón
que perlas al alba bebe
de esmeralda en cárcel breve,
padece injusta prisión:
25 mas cuando las sombras son
trofeos del sol ardiente,
del capillo floreciente⁹¹⁸
sale a ser pompa del mayo
y, víctima de su rayo,
30 despliega el nácar luciente. /214/⁹¹⁹

Tú así, Nisida divina
que tu belleza escondiste,
a la fortuna rendiste
tu bella luz peregrina;
35 mas ya mi amor imagina
ser de tu luz prodigiosa
atrevida mariposa,
pues, por lograr mi desvelo,
vences cárcel, nube y hielo,
40 siendo sol, arroyo y rosa.⁹²⁰

⁹¹⁸ Sobre los adjetivos luminosos, en forma de participio presente activo del latín, nótese la acumulación, ya que seguidamente se emplea "luciente" (v. 30), y véase IX, v. 8; XX, v. 15; XXV, v. 39; LXII, v. 55.

⁹¹⁹ Figura como página 114 en el original.

⁹²⁰ Remata el poema con un paralelismo de dos versos que, a su vez, presentan estructuras trimembre de *enumeratio*.

[LXXI]

A UN COJO, ENAMORADO DE UNA DAMA CORTA DE VISTA*

DÉCIMAS /214/

Clara tu dicha se ve,
Libio, en este galanteo,
pues se logra tu deseo
aunque entraste con mal pie:⁹²¹
5 ninguna dama su fe⁹²²
a tu voluntad resista,
si en amorosa conquista
cuando una pierna te falta, /215/
alcanzas dama tan alta
10 que va perdida de vista.⁹²³

El amor que en ella empleas
no lo puedes ocultar,
pues todos en el lugar
saben del pie que cojeas.⁹²⁴
15 Aunque despreciar te veas,
no con airados arrojos
solicites sus enojos

* José Navarro parece parodiar el emblema CLX de Alciato, *mutuum auxilium*, inspirado en la *Antología griega*, que simboliza la necesidad de ayudarse los unos a los otros, y cuya imagen representa un cojo subido a los hombros de un ciego, sobre la que se articula la crítica de este matrimonio. Véase Alciato, *Emblemas*, ed. cit., pp. 202-203.

⁹²¹ La expresión *entrar o empezar con mal pie* significa un comienzo en malas circunstancias o con mala fortuna (Cejador), pero, al mismo tiempo, se logra el humor mediante el uso de esta expresión puesto que el protagonista, como se sugiere desde el título, es “cojo”.

⁹²² Recuérdese que la fe, por definición, es ciega, y sus representaciones alegóricas muestran a una mujer con un velo o venda en los ojos.

⁹²³ La fraseología ofrece ya varios posibles sentidos de la expresión *perdido de vista*, a los que remite José Navarro: fuera del alcance de la visión del personaje y, por otra parte, con el sentido de la vista disminuido (Cejador).

⁹²⁴ “De qué cosas gusta y a qué más se inclina” (Cejador, *s. v. pie*), pero, literalmente, qué extremidad es la que le provoca la cojera.

cuando disponga tu estrella,
que por andar mal con ella,
20 te mire con malos ojos.⁹²⁵

Que por esposa la pidas
te aconsejo, por saber
que nadie sabrá tener
sus niñas más recogidas.⁹²⁶
25 Sus pretensiones cumplidas
verá tu deseo ufano,
y podrás temer en vano
su fácil mudanza, pues
no perderás por los pies
30 lo que ganes por la mano.⁹²⁷

Glorias amor te previno,
mas si quiere tu esperanza /216/
no caer con la privanza,
llévala por buen camino.
35 De tu dichoso destino
no te fíes recelando,
que de amor el yugo blando
trueque en ásperos rigores,
porque en todos tus amores
40 vas cayendo y levantando.⁹²⁸

⁹²⁵ La expresión *mirar* a alguien *con malos ojos* significa “mirarlo con desafecto” (DRAE).

⁹²⁶ Sobre los valores del término *niña*, vid. XIX, v. 4; XLIX, v. 4; LXIV, vv. 10 y 19; LXV, v. 7; LXVIII, v. 35; LXXXII, v. 54; LXXXVII, v. 196.

⁹²⁷ *por la mano*: anticiparse, adelantarse (Cejador, s. v. *mano*), aunque *mano*, hablando del juego, es “el lance entero que se juega sin dar otra vez las cartas” (Aut.).

⁹²⁸ La locución adverbial *cayendo y levantando*, perteneciente al ámbito coloquial, significa “con alternativas adversas y favorables, sin fijeza en lo bueno o conveniente”, que a menudo se refiere “a los enfermos que experimentan algún alivio de cuando en cuando” (DRAE).

A LO IMPOSIBLE DE COMUNICARSE DOS AMANTES*

ROMANCE /216/

De Lisardo y de Jacinta,
 uno y otro corazón,
 centellas lucientes arde
 de los incendios de amor.⁹²⁹

5 Para mayor sentimiento
 les ofrece su dolor
 el alivio de la vista
 y les niega el de la voz.

10 De la Fortuna cruel,
 aleve⁹³⁰ disposición, /217/
 sobre montes de imposibles
 esta dicha les fundó.

15 Tirana deidad, de cuyo
 imperio es cetro un arpón,⁹³¹
 si lo imposible no vences,
 ¿por qué blasonas de Dios?

* El trasunto del poema parece tener como argumento una historia de amor similar a la fabula de Píramo y Tisbe, que inspiraría los famosos versos de Góngora, editados y estudiados por Antonio Pérez Lasheras en *Ni amor ni constante (Góngora en su Fábula de Píramo y Tisbe)*, op. cit. La misma trama ha tenido numerosas y muy reconocidas versiones, desde la recreación primera en las *Metamorfosis* de Ovidio (ed. cit., libro IV, 51-166, pp. 316-320), pasando por la novelística de Boccaccio o Leon Battista Alberti, hasta casos más próximos en el tiempo de nuestro autor, como los *Castelvines* y *Monteses* de Lope de Vega, que vio la luz, precisamente, en Zaragoza (*Parte veinticinco, perfeta y verdadera, de las Comedias del Fénix de España*, Zaragoza, Viuda de Pedro Vergés, 1647), o el soneto “A Píramo y Tisbe”, de Jerónimo de Cáncer, en sus *Poesías varias*, ed. cit., p. 231.

⁹²⁹ Clara imagen del corazón en llamas, que remite al origen aristotélico otorgado al amor, en dicho órgano, según puede leerse en la *Metafísica*, Tomás Calvo Martínez (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1994, IV, 5, 1009b. El corazón bombea la sangre irradiando, por lo tanto luz, en un proceso que inspiró a grandes poetas anteriores como Herrera, Soto de Rojas o Luis de Góngora; *Vid.*, entre otros ejemplos del autor, III, v. 58; VII, v. 8; XII b, v. 1.

⁹³⁰ Acerca de la forma del adjetivo *aleve*, véase II, v. 5.

⁹³¹ Alusión al poder del amor por medio de los arpones de Cupido; *vid.* VI, v. 19; XIII, v. 40; XVIII, v. 11; XVIII, vv. 10 y 21; XLIX, estribillo; LII, v. 169; LXXVI, v. 17; LXXX, v. 23.

Lloro Jacinta y padece
 de su estrella en el rigor,
 ¿quién ha visto que de un astro
 se querelle quien es sol?
 20 Cada lágrima que vierte
 su cariñosa pasión,
 si la examino centella,
 luego se equivoca flor.
 25 Hipócrita de su pena
 despide en curso veloz,
 entre líquidos cristales,
 disimulado el ardor.
 De infeliz muere Lisardo,
 30 que de enamorado, no,
 pues vive correspondido
 Fénix de incendio mejor.
 Consuelo le da del tiempo
 la mudable condición, /218/
 35 y de Lisarda divina,
 la firmeza y el valor.
 Más brillan las claras luces
 de ese planeta mayor,
 después que tirano eclipse
 40 sus luces escureció.⁹³²
 Ya, pues, que la envidia fiera
 que el áspid alimentó⁹³³
 a su esplendor les opuso
 el mal nacido vapor,
 45 en lazos vivirán tiernos,

⁹³² Vacilación vocálica propia de la época (también en el prólogo de Jorge Laborda).

⁹³³ Cultismo gongorino (*Alem.*); *vid.* LXI, v. 42; LXXIII, v. 44; LXXVIII, v. 19.

porque, de su dulce unión,
el olmo a la vid asido⁹³⁴
sea amante imitador.

⁹³⁴ Símbolo del amor perdurable; *vid.* V, vv. 23-24; XX, vv. 21-24; LXXIV, vv. 45-46.

[LXXIII]

AMANTE DESESPERADO QUE DESEA LA MUERTE

CANCIÓN /218/

5 En la margen frondosa
que el Ebro claro de esmeraldas viste,
pescadorcillo triste,
heredando sus lágrimas la muerte,⁹³⁵ /219/
se queja desta suerte,
cuando usurpa la noche temerosa
el imperio caduco de la rosa:

10 –Oh, tú, trémula estrella,
inexorable causa de mis daños,
sean mis tiernos años
sacrificio en las aras que el sol borda
de aquella deidad sorda
que a mi ardiente, a mi tímida querella,
roca con alma fue, ninfa sin ella.⁹³⁶

15 Los espumosos giros
del mar aún menos resistió la peña,
y menos se desdeña
del helado Aquilón⁹³⁷ al soplo airado

⁹³⁵ Recuerda su propia pluma, en las décimas “Porfía en amar, ausente, celoso y aborrecido”: “las lágrimas y la vida / la muerte las heredara” (III, vv. 19-20).

⁹³⁶ La roca aparece como símbolo de la dureza o resistencia de la dama, equiparada a la de la ninfa que rechazó a Apolo, Dafne, nuevamente. Hay una larga tradición sobre el motivo de la mujer impasible como piedra, que figura ya en las *Metamorfosis*, en el episodio de Acis, Galatea y Polifemo (ed. cit., XIII, 800-804, pp. 697-698), en la famosa recreación de este que hiciera Luis de Góngora (“Sorda hija del mar, cuyas orejas / a mis gemidos son rocas al viento”, en *Obras completas*, ed. cit., Vol. I, p. 348, vv. 377-378), y en el lamento que otra Galatea provocara en la *Égloga I* de Garcilaso; vid. *Obra poética y textos en prosa*, ed. cit., p. 201, v. 57.

que mi dueño adorado,
20 pues vencer no pudieron sus zafiros
 en llanto el mar, el viento en los suspiros.⁹³⁸

 De la desierta Libia⁹³⁹
 arrastrará mi cuello la cadena
 en la rústica arena,
25 y del Alpe caduco en las regiones,
 tus alegres prisiones,
 para que vieran la firmeza mía
 cuando yela la noche y arde el día. /220/

 Mi osadía confiesa,
30 arrepentido nunca el pecho ardiente,
 tu sagrada corriente,
 con que a Tetis el Ebro desafía,⁹⁴⁰
 sepulta mi osadía
 pues quiere amor que, en tan altiva empresa,
35 la que llama subió baje pavesa.

 Víctima se consuma
 mi triste canto con mi triste vida,

⁹³⁷ Viento frío que sopla del norte (*Alem.*), según tradición latina, cuya personificación provocaba las corrientes de aire al mover sus alas. En este caso, además, el sufrimiento del amante puede servir para recordar los amores de Aquilón con Orithia; véase Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. cit., libro 4, cap. LVIII, pp. 284-286; Natale: *Mitología*, Rosa M.^a Iglesias Montiel y M.^a Consuelo Álvarez Morán (ed. y trad.), Murcia, Universidad de Murcia, 1988, libro 8, cap. 11, pp. 609-610; *Philosophía*, libro 2, cap. XXXV, pp. 336-337.

⁹³⁸ Por medio de este quiasmo, que otorga un carácter bimembre al verso, vuelve a aflorar el tópico de los suspiros del enamorado (XI, v. 71; XVIII, v. 117; XXIV, v. 33; LII, v. 7).

⁹³⁹ Libia es considerada el país de los vicios y la herejía por antonomasia, que figura también como la “desierta Libia” en los autos sacramentales de Calderón (*vid.* Dominique Reyre, *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger / Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 287). Luis de Góngora se refiere, en su “Panegirico al duque de Lerma”, a “la adusta Libia” (en *Obras completas*, vol. I, ed. cit., p. 479, v. 7).

⁹⁴⁰ Tetis, diosa del mar, también en LIII, v. 32; LIX, v. 7; *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, v. 202.

como cuando, impedida
del undoso Caístro la corriente,⁹⁴¹
40 al dulce fin doliente
es sacrificio su nevada pluma,
al duro nieto de la blanda espuma.⁹⁴²

Adiós, tirano dueño,⁹⁴³
áspid oculto en flores,⁹⁴⁴ rayo en luces,
45 y pues ya me conduces
a este último acento doloroso⁹⁴⁵
de amor tan generoso,
pues trofeo a tus aras es pequeño,
sea obelisco el mar, tumba, mi leño.

⁹⁴¹ El Caístro es un río turco que desemboca en el mar Egeo, venerado como dios en la mitología griega, hijo de Aquiles y padre de Éfeso. En él se ubica nadando al cisne, símbolo de los poetas (*vid.* III, v. 11; XXI b, v. 2; LII, vv. 123 y 190; LIII, v. 77; LXXVII, v. 36; LXXXVII, v. 42).

⁹⁴² Se ha señalado en diversas ocasiones la profusión de las rimas rimas en “-uma” a lo largo de las *Poesías varias*, en las que intervienen, como en este caso, los términos *pluma*, *espuma*, *suma* y *presuma*. Véase V, vv. 1, 4 y 5; XII, vv. 13 y 14; XV, vv. 32 y 35; XXIII, vv. 50 y 53; XXVIII, vv. 22 y 24; XXXV, vv. 46, 48 y 50; LII, vv. 148, 150 y 152; LIII, vv. 55 y 56; LXI, vv. 10, 12 y 13; LXXIII, v. 36; además, aparece en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, vv. 128, 130 y 132.

⁹⁴³ Sobre el valor del término *dueño* en la retórica amorosa, *vid.* I, 1; III, v. 7; VIII, v. 9; XII, vv. 9 y 83; XX, v. 5; LXIX, v. 70; LXXIII, vv. 19 y 43; LXXIX, vv. 33 y 67; LXXXIII, v. 14.

⁹⁴⁴ Aflora una vez más el tópico del *latet anguis in herba*; *vid.* LXI, v. 42; LXXII, v. 42; LXXVIII, v. 19.

⁹⁴⁵ Se refiere al propio poema; véase, sobre este “acento” poético, en XXIX, v. 26; LII, vv. 108, 123, 145 y 165; LIII, vv. 46 y 90; LXXVII, v. 64.

[LXXIV]

A UNA DAMA QUE, HABIÉNDOSE AUSENTADO SU GALÁN CELOSO,
FAVORECÍA A OTRO MENOS FIRME

ROMANCE /221/

Ya, Filis, del fuego ardiente
que al pecho introdujo el ocio,
apagados de la ausencia,
yacen los carbones todos.
5 La llama, en cuyos incendios
mariposa ardiste en tornos,
si de un soplo se encendió,
ya ha fallecido de un soplo.
De más firme blasonaste
10 que al viento, peñasco sordo,
presunción desvanecida
de los rigores del golfo.
Pero del tiempo al estrago
resiste en vano el escollo,
15 que si lo perdona el agua,
sabe castigarlo el Noto.⁹⁴⁶
Porque si tu firme amante
te rinde un alma en despojos, /222/
quieres que muera olvidado
20 el que se ausentó celoso.
Tortolilla enamorada⁹⁴⁷
a quien la dejó su esposo,

⁹⁴⁶ Sobre la prosopopeya del viento designado *Noto*, *vid.* LII, v. 230 y LIII, v. 64.

⁹⁴⁷ La personificación de la tórtola era conocida en el bestiario medieval como modelo para la fidelidad de los enamorados; sobre sus valores simbólicos, *vid.* XVIII, vv. 39-40 y 53.

oyó sus quejas el árbol,
 oyó el aire sus sollozos.
 25 Fácil ya de su belleza
 fió sus plumas a otro
 que, hipócrita de su llama,
 le explicó el fuego engañoso.
 Tú así del amor dejando
 30 los sagrados lazos rotos,
 al amante más indigno
 favorecieron tus ojos.
 De tu belleza, cansado,
 solicito el desahogo,
 35 qué mucho⁹⁴⁸ si no aguardaste
 las finezas por soborno.
 Indigna venganza, Filis,
 ha sido la de tu enojo,
 que si se huelga la ira,
 40 ha de sentirlo el decoro.
 Castiguen, pues, tus desdeños
 sus intentos alevosos, /223/
 y no se acredite humano
 quien tiene un ángel quejoso.
 45 Nunca la vid cariñosa
 trepó al halago del olmo,
 si con la yedra lasciva
 une sus ramos frondosos.⁹⁴⁹
 La reina flor, que en el prado
 50 despliega el nácar vistoso,

⁹⁴⁸ Se trata de una expresión frecuente en la obra de José Navarro: “Qué importa si”, “por qué iba a extrañar” (véase en XXXV, v. 51; XXXIX, v. 4; LXXVII, v. 13).

⁹⁴⁹ Nuevamente, el emblema de la vid y el olmo es imagen del amor perdurable; véase V, vv. 23-24; XX, vv. 21-24; LXXII, v. 47.

a quien corteses orean
el Céfito y el Favonio,⁹⁵⁰
desdeñosa al sol desprecia,
porque su ardor luminoso
55 igualmente solicita
todas las flores de soto.
Vuelva, pues, Filis divina,
a premiar tu amor heroico
al que a tu deidad primero
60 sacrificaba sus votos.
Tendréis los dos, si lográis
el dulce lazo amoroso,
tú, presunciones de roca,⁹⁵¹
y él, vanidades de escollo.

⁹⁵⁰ Favonio era el nombre romano del griego Céfito, dios del viento del oeste; también en XX, v. 19 (véanse las anotaciones correspondientes).

⁹⁵¹ La roca simboliza, como ya se ha señalado, la resistencia de la dama. *Vid.* LXXIII, v. 14.

[LXXV]

ANTEPONIENDO LA DICHA DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA A
LAS DE OTRAS CIUDADES, POR HABER MERECIDO EN SUS ESCUELAS
AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR CARDENAL D. ANTONIO DE ARAGÓN*

ROMANCE /224/

Piélago inmenso de ciencias,⁹⁵²
de quien son fuentes veloces
el sabio cristal de Henares,
la docta espuma del Tormes.⁹⁵³
5 Centro mejor del ingenio
donde más se ilustra, y donde
el más humilde se alienta,
y el más altivo se encoge.
Universidad ilustre
10 de la Augusta Ciudad noble,⁹⁵⁴
que el Ebro besa sus plantas
y el sol corona sus torres.
Heroica fundación fuerte,
que Augusto un César dispone,
15 si para envidia de Roma,
para admiración del orbe. /225/
En buen hora de la fama,
los repetidos clamores

* Antonio de Aragón, nacido en 1610, fue cardenal de 1647 a 1650, año de su fallecimiento. Era bisnieto de Fernando I de Aragón, caballero de la Orden de Alcántara, y consejero de Órdenes y de la Suprema Inquisición, gracias a su nombramiento por parte de Felipe IV. Cf. Mario Arellano García, "Limpieza de sangre del cardenal Aragón", *Toletum*, 11 (1981), p. 52. Para más información sobre la biografía del personaje, véase el capítulo dedicado al estudio de los poemas de ocasión y la circunstancia especial en las *Poesías varias*

⁹⁵² Por medio del *piélago*, la inmensidad del mar, se pondera metafóricamente la sabiduría que guarda la Universidad de Zaragoza.

⁹⁵³ Imagen émula de tierras mesopotámicas, irrigadas por sendos ríos: el Henares, afluente del Tajo, y el Tormes, del Duero.

⁹⁵⁴ Mantenemos las mayúsculas porque se refiere al topónimo latino de Caesaragusta.

20 a tu más gloriosa dicha
 turben ambos horizontes.
 Tu mayor blasón⁹⁵⁵ escuchen
 las desiguales regiones,
 que una es patria de la Aurora,
 y otra, albergue⁹⁵⁶ de la noche.
 25 Tú sola fuiste feliz,
 la que al más gallardo joven
 comunicaste divina
 de Astrea⁹⁵⁷ veneraciones;
 el astro de mejor luz,
 30 cuyos bellos esplendores
 en sangre real tiñeron
 los sagrados arreboles;⁹⁵⁸
 el Aragón más ilustre,
 añadiéndote blasones
 35 y coronando tu gloria
 de más heroicos honores.
 A ti, por más soberana,
 permitió sus atenciones,
 porque sus sienes Augustas
 40 el lauro primero adorne. /226/
 Cante docta Salamanca
 su dicha, su amparo invoque,
 cuando su sabio Liceo
 por colegial merecicole.

⁹⁵⁵ Escudo de armas y “por metonimia lo mismo que honor y gloria” (*Aut.*).

⁹⁵⁶ En cuanto al término *albergue*, *vid.* XXXII, v. 48. Nótese la correlación sintáctica, *una [...]* *otra*, que conforma una estructura bimembre.

⁹⁵⁷ Con Astrea se relaciona en el segundo vejamen, por ejemplo, al marqués de Cañizares; *vid.* *asimismo* LXXXVII, v. 119.

⁹⁵⁸ *Vid.* III, v. 21; XVIII, v. 72; XXXIII, estribillo; LII, v. 69; LIII, v. 41; LXII, v. 34; LXX, v. 9; LXXVII, vv. 24 y 84.

45 De más generosa estirpe,
de más glorioso renombre,
nadie logró en su teatro
tan cuerdas admiraciones.

De que en su voto tuvieran

50 libre el acierto de errores,
de Órdenes y Inquisición
los dos Consejos se loen.⁹⁵⁹

Aquella ciudad, aquella
que en todas edades logre

55 que sus divinos ingenios
sagrado laurel corone,
en quien descogió⁹⁶⁰ Hipocrene⁹⁶¹
sus dulcísimos primores,
Córdoba, que de sus glorias

60 es alabanza su nombre.

Sola publique esta dicha
que a las demás antepone,
y al que Príncipe respeta
arcediano venerole. /227/

65 Con tan ilustre deán
Astorga desvaneciose,
que en tanto varón lograba
generosas ambiciones.

Pero todos, oh, sagrada

70 Universidad, conocen
por gloria inmortal tu dicha,
por triunfo heroico tu nombre.

⁹⁵⁹ Antonio de Aragón pertenció a ambos consejos.

⁹⁶⁰ “Extendió”; véase también XVIII, vv. 76 y 86; XIX, v. 41; LXXV, v. 88; LXXVII, v. 55.

⁹⁶¹ Fuente del monte Helicón, junto con la de Aganipe, que, en la mitología griega, se consagraba a las musas.

De la razón convencidos

75 la competencia deponen,
que sólo para tus timbres
fácil se permite el bronce.

Eterna dura, tus hijos

80 vivan felices, y el orden
de las horas y los siglos,
o se venza o se malogre.

Trompa de luz será el sol,

 que en luminosos clamores,
publicando tus grandezas,
altere los signos doce.

85 Y tú, príncipe glorioso,
fénix, que en rayos mejores
las alas de carmín bates,⁹⁶²
las plumas de luz descoges, /228/

permite a su noble afecto

90 tan justas aclamaciones,
que señas son de su gozo
estas numerosas voces.

Así de tu fuego activo,

95 soberanos esplendores,
divinos incendios ardan
los siete encumbrados montes.

⁹⁶² El ave fénix representa la grandeza del cardenal Antonio de Aragón, que resiste ante la adversidad (al igual que la infanta Margarita en el viaje relatado a lo largo de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, v. 96), se renueva ante los cambios y, desde el punto de vista religioso, se pone en relación con la resurrección y el ascenso hacia la divinidad. Se materializa aquí por medio de la metonimia de su capa, de color carmín, propia del atuendo de su cargo eclesiástico y signo de distinción, también, de la riqueza en los ropajes de la alta nobleza.

[LXXVI]

A UNA DAMA QUE, HABIÉNDOLE DEJADO HABLAR EN LA RIBERA,
NO PERMITÍA DESPUÉS DEJARSE VER*

ROMANCE /228/

Brillar escondido el sol,
negando el amanecer,
aunque sus luces no mengüe,
injuria del mundo es.

5 ¿Cómo, pues, deidad hermosa,
oculta lucís, si veis
noche que en sombras hoy baña
cuanto dorasteis ayer?

Atrevida mariposa /229/

10 que a vuestro sol anhelé,
si me examino pavesa,
¿por qué la llama escondéis?

Si Fénix en vuestros rayos
vivir pretendo, y arder,
15 querer que ignore tus ojos,
bello imposible... ¿por qué?

Arpones mi pecho flechan
dos a dos y tres a tres,⁹⁶³
pero si ignoro la aljaba,
20 tanto flechar, ¿para qué?

* La naturaleza cambiante y caprichosa de la mujer constituye un elemento esencial del tópico del *odi et amo*, de profunda raigambre clásica, desarrollado por Catulo y glosado por Ovidio en sus *Amores*; vid. *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, ed. cit., libro III, cap. 11 y 14.

⁹⁶³ El tercero de los arpones o flechas de Cupido representa el amor irracional; vid. VI, v. 19; XIII, v. 40; XVIII, v. 11; XVIII, vv. 10 y 21; XLIX, estribillo; LII, v. 169; LXXII, v. 14; LXXX, v. 23.

En siempre sagrada margen
veneró el Ebro tal vez
tu luz, cuando a sus cristales
divina rémora⁹⁶⁴ fue.

25 Crespo aljófara,⁹⁶⁵ blanca espuma,
rizando en húmida sien,
por las doradas arenas
campea con altivez.

30 Bella copia al seno vago,
que el sol ilustra fiel,
del viento inundó de luces
en bello resplandecer.

 Mas si la púrpura noble, /230/
que despliega en el vergel

35 la reina flor, oreada
del manso viento cortés,
 su pompa real ostenta
en la que ciñe el dosel
espina aguda, que guarde

40 la luz y enseñe el desdén.
 Esconde, hermoso imposible,
tus luces, aunque no den
cándida nieve al jazmín,
rubio carmín al clavel.⁹⁶⁶

⁹⁶⁴ En general, “lastre”, pero también “pez pequeño [...] cubierto de espinas y de conchas; dicho así, *a remorando*, porque si se opone al curso de la galera o de otro bajel le detiene, sin que sean basantes remos ni vientos a moverle” (Cov.).

⁹⁶⁵ Véase XVIII, v. 56; XXIX, v. 9; LII, v. 202; LVIII, v. 5; LXI, v. 16; LXII, vv. 22 y 45; LXX, v. 18; LXXX, v. 64

⁹⁶⁶ La tonalidad del clavel sirve como metáfora para describir la belleza de la dama, pero también su fidelidad, como se ve en III, v. 34; V, v. 34; VI, v. 26; XIb, v. 13; XVIII, vv. 41 y 54; XX, vv. 13 y 47; XXIX, v. 12; LXXXII, v. 64.

[LXXVII]

LOA DE UNA COMEDIA QUE SE REPRESENTÓ EN LAS FIESTAS DE SAN
JUAN BAUTISTA* /230/

Ambiciones generosas
hoy solicita mi aliento;
si me castiga el peligro,
en riesgos nobles me pierdo.
5 Con seguridades busca
hazañas cortas al miedo,
mas pocas glorias se adquiere
quien no se empeña a los riesgos. /231/
 Vanidad de mi osadía,
10 será el mirarme escarmiento
por obediencias süaves
de tan soberano imperio.
 Pero, ¿qué mucho⁹⁶⁷ si anima
lo ardiente de mis deseos
15 tan generoso concurso,
tan ilustre coliseo?
 Una comedia rendido
a vuestras plantas ofrezco,
a cuyo autor lo corona
20 la rama esquivada de Febo.⁹⁶⁸

* La fiesta de san Juan Bautista se celebra el 24 de julio. Muy diferente de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, este romance reúne los elementos más conocidos del imaginario del santo, que conoció a Jesús al bautizarlo (*Mateo* 1, 13-17; *Marco* 1, 9-11; *Lucas* 3, 21-22). Para más información, véase el capítulo dedicado al estudio del "Teatro breve" en las *Poesías varias*.

⁹⁶⁷ Expresión frecuente en la época, muy repetida las *Poesías varias* (véase en XXXV, v. 51; XXXIX, v. 4; LXXIV, v. 35).

⁹⁶⁸ Febo es nombre de Apolo; por medio de la paráfrasis se apela, pues, como en tantas ocasiones, a la esquivada Dafne convertida en laurel, símbolo del triunfo.

Aplauso será festivo
de aquel divino lucero
que anunció del mejor sol
los arreboles primeros.⁹⁶⁹

25 Pastor del Jordán dichoso,⁹⁷⁰
pues, con divinos misterios,
por entregarse a su guarda,
se volvió un león cordero.⁹⁷¹

30 Aquel que fue prodigiosa,
sagrada voz del desierto,
tan grande que se escucharon
en todo el mundo los ecos. /232/

 ¡Oh!, quién pudiera alabarle,
o tan sonoro, o tan diestro,
35 como el ave que en su muerte
deja el Caístro suspenso.⁹⁷²

 Aquella nave de pluma,
que en su cristal lisonjero
con la voz y con las alas
40 navega dos elementos.

 Entonces sí que mi voz
fuera lisonja del viento,

⁹⁶⁹ Sobre el *arrebol*, *vid.* III, v. 21; XVIII, v. 72; XXXIII, estribillo; LII, v. 69; LIII, v. 41; LXII, v. 34; LXX, v. 9; LXXV, v. 32; LXXVII, v. 84. Se está refiriendo al santo como el primer profeta que, después de anunciar la venida de Cristo, lo identificó cuando este acudió a que lo bautizara (Juan 1, 28).

⁹⁷⁰ San Juan, de origen humilde, puesto que era pastor, predicaba en el desierto bajo inspiración divina y bautizaba a los fieles en el río Jordán (*Mateo* 3, 1-6; *Marcos* 1, 2-4; *Lucas* 3, 2-3).

⁹⁷¹ Imagen de la mansedumbre según la *Iconología* de Cesare Ripa, ed. cit., vol. I, p. 150 (*cf.* el capítulo en el que analizamos la poesía religiosa).

⁹⁷² *Vid.*, sobre el cisne o ave del Caístro, III, v. 11; XXI b, v. 2; LII, vv. 123 y 190; LIII, v. 77; LXXIII, v. 39; LXXXVII, v. 42. Se compara al santo con el cisne porque su predicación le llevará a la muerte (*Mateo* 14, 3-12; *Marcos* 6, 17-29; *Lucas* 3, 19-20). Dicha iconografía aparece, por ejemplo, en los autos de Calderón de la Barca; así en *La vacante general*: “El Baptista, del Jordán / sirena y cisne en un tiempo, / dará admiración cantando / en sus últimos acentos” (seguimos la edición de Ignacio Pérez Ibáñez, Kassel, Reichenberger, 2005, p. 192, vv. 1371-1374).

y en elogios repetidos
 le ofreciera mis afectos.
 45 Pero, si nunca se esconde
 más el sol, que cuando en cercos
 de ardientes luces despide
 tantos brillantes reflejos,
 y si su mismo esplendor
 50 lo oculta más, impidiendo
 las noticias a la vista
 de tanto luciente objeto;
 siendo el sagrado Bautista
 sol mejor, que en paralelos
 55 de eternas luces descoge⁹⁷³
 copia de rayos mas bellos, /233/
 ¿cómo de sus alabanzas,
 surcar puede corto ingenio
 el mar donde se ve el golfo
 60 y donde se ignora el puerto?
 Mas ya aquel prodigio alado,
 que, en la voz del metal hueco,⁹⁷⁴
 más que el sol ilustra en rayos,
 sabe ocupar en acentos,⁹⁷⁵
 65 publicará sus grandezas,
 que yo hallaré en mi silencio
 disculpas de cuanto callo⁹⁷⁶

⁹⁷³ “Extiende”; véase XVIII, vv. 76 y 86; XIX, v. 41; LXXV, vv. 57 y 88.

⁹⁷⁴ La Fama, además de portar un par de alas con las que se desplazaba volando, solía representarse con su clarín (instrumento de metal).

⁹⁷⁵ Se refiere al *acento* propiamente musical, relacionado con la entonación del poético por medio de Apolo; *vid. supra.*: XXIX, v. 26; LII, vv. 108, 123, 145 y 165; LIII, vv. 46 y 90; LXXIII, v. 46.

⁹⁷⁶ Sobre las convenciones sociales en cuanto al silencio, Sebastian Neumeister, “Saber y callar. Apuntes para una socio-patología del Siglo de Oro”, en *Actas del Coloquio Hispano-*

en todo lo que venero.
 Ya su cofradía ilustre
 70 hoy con regocijos nuevos
 quiere excederse a sí propia
 en aplausos y cortejos.
 ¡Oh, cómo luce lo noble
 de tan generosos pechos!
 75 ¡Oh, cómo logra la envidia
 en cada alabanza un ceño!
 Todos, en bizarro alarde,
 cortesés se compitieron,
 quitando a Marte y a Adonis
 80 lo gallardo y lo severo. /234/
 Cuando desde donde al sol
 de los cristales serenos⁹⁷⁷
 los recuerdan de la aurora
 los arreboles risueños,
 85 hasta que tirano el mar,
 a su rosicler⁹⁷⁸ corriente,
 ofrece en piras de plata
 helada tumba de yelo,
 escuadrón vio tan lucido,
 90 pues, a su grandeza atento,
 del Ebro, cristal luciente,⁹⁷⁹
 detuvo el curso ligero.

Alemán Menéndez Pidal, W. Hempel y D. Breisemeister (eds.), Tübingen, Max Niemeyer, 1982, pp. 218-227.

⁹⁷⁷ Nótese las reminiscencias gongorinas de la *Soledad primera*, en Góngora, *Obras completas*, ed. cit., vol. I, vv. 194-218, con la descripción de las aguas corrientes y cristalinas, o el reflejo del sol en el momento de la aurora.

⁹⁷⁸ Sobre el término *rosicler*, Véase XII, v. 4; LXXII, v. 8; LXX, v. 10.

⁹⁷⁹ Además de convertirse en imagen predilecta de la pureza en la piel de la dama, el *crystal* funciona a menudo como metáfora del agua, en este caso del río Ebro, pero también de los mares y océano; así puede apreciarse reiteradamente en la *Loa para la comedia del natural*, donde tanta importancia tiene el contexto marítimo (v. 176).

No en vano esta villa ilustre,
 a quien le sirve de espejo
 95 y a quien halaga cortés⁹⁸⁰
 con sus cristales el Ebro,
 puede alegrarse dichosa
 de que sus hijos la hicieron
 famosa en cuanto rodea
 100 la luz hermosa del cielo.
 Pero ya, senado ilustre,
 recoge mi voz su aliento,
 que es siempre de lo prolijo
 enemigo lo discreto.⁹⁸¹ /235/
 105 Si acaso vuestros oídos
 ofendieren nuestros yerros,
 por humildes os pedimos
 el perdón que merecemos.
 Mas si aciertan a serviros
 110 dichosos nuestros deseos,
 tendremos en vuestro agrado
 la seguridad del premio.

⁹⁸⁰ El adjetivo se refiere al río Ebro, adúlador de la ciudad de Zaragoza, y vuelve a emplearse en otro poema (LXXVI, v. 36). La carga semántica del mismo lleva a pensar en la tradición amorosa a la que dio nombre, aunque poco tiene ya que ver su aparición con los códigos que triunfaron en la literatura medieval, como señalaron Ignacio Arellano y Lía Schwartz a propósito de la poesía amorosa de Francisco de Quevedo. Véase su citada edición de *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998, p. XLII.

⁹⁸¹ Aunque la *brevitas* se convirtió en un tema predilecto de la escritura graciana, recuérdese, por ejemplo, el protagonismo de dicho concepto en el realce VIII de *El Discreto*; en plena conversación con Juan Francisco Andrés de Uztarroz, cronista de Aragón, sobre “el buen entendedor”, se lee: “a pocas palabras, buen entendedor [...]; aun le ve apuntar al mismo callar, que tal vez exprime más para un entendido que una prolijidad para un necio”, en Baltasar Gracián, *El Discreto*, ed. cit., p. 221.

[LXXVIII]

PERSUADIENDO A UN AMIGO HUYERA LOS ENGAÑOS DEL AMOR,
GLOSANDO ESTOS DOS VERSOS DE GÓNGORA*

*Sobre estas altas rocas,
ejemplo de firmeza.*

ENDECHAS /235/

Pescadorcillo amante,⁹⁸²
que por golfos navegas
de espuma con el leño,
del viento con las quejas.⁹⁸³

5 En aras del amor
tus bálsamos humean, /236/
tus votos se suspenden,
tus aromas se queman.

10 ¡Oh, qué ciego te obstinas
sabiendo sus cautelas,
con máscara de halagos
disfrazar las ofensas!

Con sus luces los rayos
la selva lisonjean,

* Estos dos versos de Luis de Góngora, con alguna variante, proceden de un romance que el cordobés escribió, al parecer, como segunda parte del que comienza “Las aguas del Carrión”: “Sobre unas altas rocas, / ejemplo de firmeza, / que encuentra, noche y día, / el mar, estando quedas [...]” (en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 194, vv. 1-4).

⁹⁸² Compárese con el citado poema de Góngora: “aquel pescadorcillo / a quien su ninfa bella / dejó el año pasado, / la red sobre la arena, / ¡oh, cómo se lamenta!” (ibidem, vv. 5-9).

⁹⁸³ Siguen los ecos del poema gongorino: “y de entrambas, el viento, / lo escuchan y se enfrentan”, “lo dulce de la voz, / la razón de las quejas” (ibidem, vv. 12-13, 16-17).

15 siendo con los incendios
 estragos de la selva.

 Pensando picar flores,
 tal vez errante huella,
 el áspid⁹⁸⁴ cauteloso
20 detuvo su carrera.

 Prosigue locamente
 amorosas empresas,
 para que a su ruína
 lástimas le prevenga.

25 Pues desprecias mi aviso,
 prosigue hasta que tengan
 escarmientos de espuma
 osadías de cera.

30 Que yo, pues en el templo
 del desengaño cuelga /237/
 enjuta ya la tabla
 que burló la tormenta,

 cantaré a tu naufragio
 lastimosas endechas,⁹⁸⁵
35 *sobre estas altas rocas,*
 ejemplo de firmeza.

⁹⁸⁴ Como ya se ha señalado, aunque aquí el dato adquiera mayor trascendencia dado que se glosan unos versos de Góngora, *áspid* es un término abundante en la lírica gongorina (remitimos a las páginas de nuestro estudio dedicadas al cultismo); *vid.* LXI, v. 42; LXXII, v. 42; LXXIII, v. 44.

⁹⁸⁵ Recuérdese que *endechar* significaba “cantar sobre los difuntos y celebrar sus alabanzas en los funerales” (*Aut.*).

RESPUESTA A UNA CARTA DE UN AMIGO*

ROMANCE /237/

Ni tú te sacas el uno,
 ni a mí me quitas los ojos,
 que yo en proseguir mis coplas
 que estoy muy ciego conozco.
 5 Desde el infernal garito
 a quien llaman unos y otros
 baratillo de tahúres⁹⁸⁶
 y yo *spelunca latronum*,⁹⁸⁷
 voy por tu carta a la hora
 10 que en mudo silencio sordo
 descansa la voz del hombre,
 del can el latido ronco.⁹⁸⁸ /238/
 Vase luego la estafeta⁹⁸⁹
 y, en un término tan corto,
 15 querer responderte en verso
 es para volverme loco.

⁹⁸⁶ *tahúr*: “el que continúa mucho las casas de juego y es muy diestro en jugar. Tomábase en lo antiguo por el que jugaba con engaños y trampas, u dobleces, para ganar a su contrario” (*Aut.*). El asunto de los *tahúres* será central en el romance titulado “Sátira” (LXXXI). Decía Baltasar Gracián en su *Agudeza y Arte de ingenio* que, las malas artes de este personaje quedaban definidas con la repetición de su nombre: *tahúr hurta* (en *Obras completas*, ed. cit., discurso XXXII, pp. 593-594). Precisamente la idea de robar es la que José Navarro añade a continuación.

⁹⁸⁷ *spelunca*: “lo cóncavo en las riveras de los ríos y en los roquedos” (Palencia); literalmente, “cueva de ladrones”. Pese a la sanción del latín macarrónico por autores como el Brocense, motivó interesantes obras burlescas como *La culta latiniparla*, o interesantes entremeses en los que un estudiante o un sacristán son motivo de mofa debido a su presunción de conocimientos del latín. Véase la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, donde José Navarro echa mano, nuevamente, de este recurso (v. 380).

⁹⁸⁸ En la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, Acis aparece cuando “latiendo el can del cielo estaba” (en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 342, v. 186). Mera, perro de Icaro, descubrió el cadáver de su amo y su fidelidad fue premiada por Júpiter, que lo convirtió en constelación, según relata Ovidio, quien lo llama “perro estelar” o *can sidereo* en sus *Fastos*, Bartolomé Segura Ramos (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1988, IV, 941, pp. 167-168.

⁹⁸⁹ Nuevamente, en torno al fenómeno de las cartas, se nombra la “estafeta”; *vid.* XII, v. 26.

Quéjaste que el apetito
 te tiene en un purgatorio,
 cuando a mí el amor me tiene
 20 en un infierno penoso.
 Esta tarde, antes que el sol,
 del cielo planeta rojo,
 Fénix de quien son las plumas
 lucientes incendios de oro,
 25 sepultara su esplendor
 en ese salado monstruo,
 que al cielo en montes de espuma
 le está repitiendo enojos,
 como simple mariposa⁹⁹⁰
 30 que en el fuego cauteloso
 abrasa sus osadías,
 girando su llama en tornos,
 vi en su ventana a mi dueño,⁹⁹¹
 bañando en lucientes golfos
 35 de su dorado cabello
 todo el cielo de su rostro, /239/
 mi bella dulce homicida,
 pues a su vista conozco
 verter sangre el corazón,
 40 que fue a su herida despojo.
 Agraviando las finezas⁹⁹²

⁹⁹⁰ La imagen de la mariposa en cenizas desatada aparece aquí mediante un calco de la “*semplicetta farfalla*” del soneto CXLI del *Canzoniere* de Petrarca, que reaparece en poetas como Hurtado de Mendoza, Camoens, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, Pedro Soto de Rojas o el mismo Góngora. Cf. *Cancionero I*, Jacobo Cortines (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 2006, pp. 510-511; Luis de Góngora, *Obras completas*, vol. I, p. 326, v. 20.

⁹⁹¹ Sobre *dueño*, vid. I, 1; III, v. 7; VIII, v. 9; XII, vv. 9 y 83; XX, v. 5; LVI, v. 43; LXIX, v. 70; LXXIII, vv. 19 y 43; LXXIX, v. 67; LXXXIII, v. 14.

⁹⁹² *fineza*: “perfección, pureza y bondad de alguna cosa” y “acción o dicho con uno da a entender el amor” (*Aut.*).

con que su beldad adoro,
 ingratamente equivoca
 lo tirano con lo hermoso.
 45 Mi vista, que de su agrado
 era algún día soborno,
 ya es ofensa de su gusto
 y de su cariño oprobio.⁹⁹³
 ¡Oh, cómo el mayor tormento
 50 de las desdichas que lloro
 es acordarme del tiempo
 en que me vi venturoso!
 Quiero olvidarla y no puedo,
 que en vano en tantos ahogos
 55 pruebo a sacudir del cuello
 aqueste yugo enojoso.
 Quisiera romper los hierros
 que con mis incendios forjo,
 y al intentar el alivio
 60 me oprimen más dolorosos.⁹⁹⁴ /240/
 A su oído mi cautela
 le recata los sollozos,
 y con mis lágrimas tristes
 doy caudal a los arroyos.⁹⁹⁵

⁹⁹³ *oprobio*: “ignominia, afrenta, deshonra” (DRAE).

⁹⁹⁴ Sobre la condena del amor y sus imágenes (la cárcel o prisión), *vid.* IV, vv. 34 y 40; XI, vv. 69-72; LXV, vv. 25 y 30; LXXIII, vv. 29-32.

⁹⁹⁵ La hipérbole de la capacidad del enamorado para alimentar con su llanto el caudal de un río, o provocar, en palabras de José Navarro, “tristes inundaciones” (XVIII, v. 124), era un motivo frecuente en la poesía de la época. En el *Ramillete poético* de José Tafalla y Negrete puede leerse: “Las nubes, en efeto, mis desdichas, / que lloviendo, crecer hacen los ríos, / como mi mmal, las lágrimas que lloro” (ed. cit., 1706, p. 143). La idea es aquella con la que Francisco de Quevedo expresara el intercambio de las funciones de la boca y los ojos, elocuentes y expresivos mediante las lágrimas: “Voz tiene en el silencio el sentimiento; / mucho dicen las lágrimas que vierte. / [...] / también la boca a razonar aprende, / como con llanto y sin hablar los ojos” (véanse las anotaciones de Lía Schwartz e Ignacio Arellano a los poemas amorosos de Quevedo, en *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. cit., pp. 184-185, vv. 7-8 y 14).

65

En la soledad del prado
mis quejas digo a los olmos,
cuando a mi tirano dueño
se las oculto animoso.

70

Sean los cielos testigos
que la vena se ha acabado,
y por eso me fui al prado
por no echar por esos trigos.⁹⁹⁶

⁹⁹⁶ *echar por esos trigos*: “es irse como fugitivo, sin atender ni reparar en cosa alguna. Y en sentido translaticio, significa hablar sin ton ni son muchos desatinos y disparates” (*Aut.*).

[LXXX]

PIDIENDO A UN AMIGO AUSENTE, EN NOMBRE DE UNAS DAMAS,
QUE VOLVIERA A ZARAGOZA

ROMANCE /240/

Fabio, pues de tantas partes
te dotó naturaleza,
para alcanzar lo que pido
tengo de empeñar tus prendas.⁹⁹⁷

5 Tan bizarro como amante, /241/
te busco para que atiendas
después a la cortesía
y primero a la fineza.⁹⁹⁸

10 Escucha lo que te ruego
y, si ausente te nos niegas,
a la vista no te niegues
de tanto amor a las quejas.

15 De parte de mi señora
doña, al decírtelo, tiembla
de temor, o de respeto,
medrosamente mi lengua.

20 Pero si es de fuerza decirlo,
primero, amigo, quisiera
que me hagan para su nombre
fácil camino estas señas.

⁹⁹⁷ *prendas*: “se llaman las buenas partes, cualidades o perfecciones, así del cuerpo como del alma” (*Aut.*); mientras que *prenda* es la “dádiva o don” recíproca de los amigos o enamorados, pero también una alhaja entregada “para la seguridad de alguna deuda o contrato”. (*Aut.*).

⁹⁹⁸ Nótese la inversión del paralelismo intraestrófico, el primero de una serie de paralelismos que se darán a lo largo del poema.

que, chicharrón¹⁰⁰³ de Mahoma,
 mas que le pringan le tuestan,¹⁰⁰⁴
 45 y pases al punto el río,
 que, cristalino cometa,
 del alto Pirene¹⁰⁰⁵ nace,
 porque en nuestro Ibero¹⁰⁰⁶ muera,
 el que no consiente puentes
 50 ni de leños ni de piedras,
 y en las locuras que hace
 parece río poeta.¹⁰⁰⁷
 Gerarda con su Belisa,¹⁰⁰⁸ /243/
 tan amorosas te esperan,
 55 que nombre le dan de siglo¹⁰⁰⁹
 a cada instante de ausencia;
 y alguna vez despedidos

¹⁰⁰³ *chicharrón*: atún de pequeño tamaño, pescado frito y, por extensión, “se llama todo lo quemado al fuego” (*Aut.*), que alude aquí a la herejía.

¹⁰⁰⁴ Además de “manchar”, *pringar* significa también, empleando la grasa que sale, por ejemplo del tocino, “castigar o maltratar a uno, echándole lardo o pringue hirviendo. Es castigo que regularmente se solía hacer con los esclavos” (*Aut.*). Vale, pues, por extensión, la metáfora culinaria con respecto al verbo *tostar*.

¹⁰⁰⁵ Nombre procedente de la mitología griega, que, amén de designar a una ninfa, a un manantial o a un rey de Tracia (Grimal), sirve de topónimo a la cordillera que separa Francia y España. Se dice que una de las Pléyades, Pirene (epónimo de los montes), fue amada por Hércules a su paso por Hesperia.

¹⁰⁰⁶ Ibero es el nombre latino del río Ebro (LII, vv. 117-118). Pese a que la parodia adquiera tintes claramente burlescos, la estética del poema bebe de la literatura bucólica, y esa es una de las conexiones que, en el plano del agua, recuerdan los escenarios pastoriles, con el reflejo añadido del poeta. Véase, desde una perspectiva seria, Isabel Torres, “Sites of Speculation: Water/Mirror Poetics in Garcilaso de la Vega, *Eclogue II*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 86 (2009), p. 888.

¹⁰⁰⁷ Asociación de la locura con el poeta, que se hace también en el primer vejamen, con el trasunto de los meandros del río Ebro, cuyo cauce no sigue un trazado “recto”.

¹⁰⁰⁸ Gerarda y Belisa son dos personajes de *La discreta enamorada*, de Lope de Vega, mientras que Gerardo y Belisa designan también, significativamente, a dos figuras de *La traición en la amistad*, de María de Zayas y Sotomayor, cuyas *Novelas amorosas* tuvieron varias ediciones en la imprenta zaragozana del Hospital de Nuestra Señora de Gracia (1637, 1638, 1647). Se refiere a la trayectoria de ambos nombres Ignacio Arellano, “Semiótica y antroponomía literaria”, en *Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 53-66.

¹⁰⁰⁹ Además del periodo temporal, denomina la “vida común política”, que deja el religioso cuando emprende tal condición (*Aut.*), aquí usado en sentido metafórico (si bien podría referirse, precisamente, al galanteo de monjas).

del cariño o la terneza,
 por márgenes de coral
 60 blandos cristales se quiebran.
 Perlas serán de la aurora,
 que, porque el prado las beba,
 vierte en copas carmesíes
 aljófara¹⁰¹⁰ que lo alimenta.
 65 Ven luego, pléguate¹⁰¹¹ Cristo,
 que no a batallas sangrientas,
 sino a las más dulces lides
 nos da el amor su palestra.
 De su apacible milicia
 70 ven a seguir las banderas,
 que, negándola a los ojos,
 tremola al aire la venda.
 Mira que ya nos alista
 a tan deleitosa guerra,
 75 y nuestra mayor vitoria
 consistirá en que nos venza.
 Para hacer luego el viaje, /244/
 sabiendo lo que te espera,
 cálzate aprisa las botas
 80 que ya te he dado la espuela.¹⁰¹²

¹⁰¹⁰ Sobre el *aljófara*, véase XVIII, v. 56; XXIX, v. 9; LII, v. 202; LVIII, v. 5; LXI, v. 16; LXII, vv. 22 y 45; LXX, v. 18; LXXVI, v. 25.

¹⁰¹¹ *plegar*: "placer" (Fontecha).

¹⁰¹² Como suele ser común, José Navarro culmina el poema con una dilogía: *espuela* es el instrumento metálico en forma de herradura para picar a la caballería (evocado por el viaje y las botas), mientras que "por traslación, vale aviso, estímulo e incitativo" (*Aut.*).

[LXXXI]

SÁTIRA* /244/

Para reñir los tahúres¹⁰¹³
a mi pluma he dado alas,¹⁰¹⁴
y no se enojen, pues todos¹⁰¹⁵
son amigos de barajas.¹⁰¹⁶
5 ¡Que haya quien juegue a los naipes
habiendo juego de damas,¹⁰¹⁷

* El título remite a una cuestión genérica que sigue acarreado múltiples problemas, dado el desacuerdo en cuanto a la definición del término *sátira*. En cualquier caso, si se acude a lecturas de la época como la de Mariana de Carvajal, que introduce estos versos en la última novela de sus *Navidades de Madrid y Noches entretenidas*, “Amar sin saber a quien”, podemos entrever que el contenido moralista está muy presente: “antes de cantar, la prudente señora previno a los oyentes, diziendo quan enemigas eran las damas de encontrar para sus empleos con hombres jugadores, que de ordinario es meter en casa una contigua guerra y pérdida de hazienda, honra y vida, y que así les quería cantar una sátira contra los tahúres” (*Navidades* 1, p. 226). El poema tuvo un recorrido posterior en diferentes romanceros que refrenda el gusto del momento (para la historia de su difusión véase nuestro estudio preliminar).

¹⁰¹³ Sobre el concepto *tahúr*, véase LXXIX, v. 7. La actitud de los jugadores sirve como comienzo del poema pese a que, como señalaba José Deleito y Piñuela, “el *tahúr* no era en el léxico de entonces el jugador de malas artes, sino el jugador habitual y empedernido” (*La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1987, p. 198), “vicioso”, según Jean-Pierre Etienvre, *Figures du jeu. Etudes léxico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velásquez, 1987, pp. 250 ss. Él mismo señala la importancia de este juego en el Siglo de Oro, no muy antiguo (ibídem, p. 250) aunque muy mal visto, sólo mejor juzgado que los dados, según testimonios como el de Lope de Vega en *El testigo contra sí* (acto IV, 9). Sin embargo, las autoridades cobraban impuestos y alquileres por los lugares clandestinos en los que se celebraban las partidas. Véase, para todo ello, Pedro Herrera Puga, *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro. Aspectos de la vida sevillana en los siglos XVI y XVII*, José Cepeda (pról.), Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1971, pp. 121 ss.; Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdricos*, Jean-Pierre Etienvre (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1978, vol. I, pp. LXXIX, 191 y 198.

¹⁰¹⁴ Véanse las anotaciones correspondientes sobre los valores de la pluma en el prólogo “Al que leyere”, que Jorge Laborda escribió para estas *Poesías varias*.

¹⁰¹⁵ *Navidades* 1 (p. 226) y *Navidades* 2 (p. 249): “no se me encogen”.

¹⁰¹⁶ Las expresiones *tener baraja con* o *trabas barajas con* significan tener pendencia o contienda (Cejador). En *El Crítico*n, Baltasar Gracián incluye los peligros del artilugio de la baraja (en *Obras completas*, ed. cit., parte II, crisis primera, p. 1035 y crisis octava, p. 1175; parte III, crisis octava, p. 1419).

¹⁰¹⁷ Juego de entretenimiento que requiere el mismo tablero que el ajedrez, y que da lugar a una doble significación apelando a las relaciones carnales, el otro “juego”; *vid.* Agustín de la Granja, “Fondo satírico y trasfondo erótico en la poesía del Siglo de Oro (A propósito del soneto «No sois, aunque en edad de cuatro sietes»)”, *Estudios sobre Góngora*, Ysla Campbell (ed.), Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1996, p. 104.

pues es mejor que con tantos¹⁰¹⁸
 jugar un hombre con tantas!¹⁰¹⁹

Los que una vez han caído
 10 en esta maldita plaga,
 siempre veo que prosiguen
 aunque tantas veces paran.

Sanguijuela¹⁰²⁰ es el garito¹⁰²¹
 de sangre amarilla y blanca,
 15 y cuando el perder os pica
 los gariteros¹⁰²² os rascan.¹⁰²³

En casa del tablajero¹⁰²⁴
 unos pierden y otros ganan, /245/
 mas esto no importa un cuarto,¹⁰²⁵
 20 que todo se queda en casa.

Las águilas más astutas

¹⁰¹⁸ *tanto*: “unidad de cuenta”, “ficha, moneda, piedra u otro objeto a propósito, con que se señalan los puntos que se ganan en ciertos juegos” (*DRAE*). El término conforma una paronomasia con “tantas” [mujeres], pero, al mismo tiempo, un poliptoton, ya que, precisamente, alude al masculino frente al femenino para lograr el chiste por medio de la dilogía.

¹⁰¹⁹ *Navidades 2* (p. 249): “pues, ¿es mejor que con tantos / jugar un hombre con tantas?”. Se emplea específicamente el sustantivo “juego”, tras el cual se esconde la alusión al “juego de amor”, en contigüidad con el verso anterior. Estudia esta y otras metáforas lúdicas Agustín de la Granja “Fondo satírico y trasfondo erótico en la poesía del Siglo de Oro (A propósito del soneto «No sois, aunque en edad de cuatro sietes»”, *Estudios sobre Góngora*, Ysla Campbell (ed.), Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1996, p. 104.

¹⁰²⁰ *sanguijuela*: “Metafóricamente se llama a la persona que con habilidad y cautela va poco a poco sacando a alguno el dinero, alhajas y otras cosas” (*Aut.*); se refiere aquí a la práctica del juego y, en definitiva, al juego en sí mismo.

¹⁰²¹ *garito*: “juego o casa de juego” (*Aut.*); nótese el recurso del políptoton por medio de la misma raíz: “garito” y “garitero”

¹⁰²² *garitero*: “el que tiene por su cuenta el juego de un garito” (Fontecha). Los vv. 13-16 no figuran en *Navidades 2* (p. 249).

¹⁰²³ Alusión al gasto en las apuestas del juego ya que *rascar* es sacar dinero de la faltriquera. Se ha señalado ya que la oposición *picar* (XIV, v. 36; XVI, v. 24; LXXVIII, v. 17; *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, vv. 6 y 431) y *rascar* parece una marca de la escritura del autor (XIV, v. 36; *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, v. 431). Los vv. 13-16 no figuran en *Navidades 2* (p. 249).

¹⁰²⁴ *tablajero*: “dueño de la casa de juego o garito donde se juntan algunos a jugar, a cuyo cargo está dar naipes, dados, etc.” (*Aut.*).

¹⁰²⁵ Por el escaso valor de la moneda de cuarto (XI, vv. 58 y 96; XL, v. 60; LXV, v. 48; LXXXV, v. 36; LXXXVII, vv. 144 y 179), expresión para desestimar que significa que no tiene ninguna importancia (Cejador).

miran el sol cara a cara,¹⁰²⁶
 por si hay alguno que quiera
 jugárselo antes que salga.
 25 Los inocentes marchitos,
 perdidos con flores¹⁰²⁷ varias,
 quedándose sin un pelo,¹⁰²⁸
 nos dicen que no son ranas.¹⁰²⁹
 30 En perdiéndose el dinero,
 jugáis sobre las palabras,
 que no se pierde este vicio
 hasta que se pierde el habla.¹⁰³⁰
 35 En vuestras casas, después
 que os quedáis sin una blanca,¹⁰³¹
 sabe lo que pasa el diablo
 y sabe dios lo que pasa.¹⁰³²
 40 El perder vuestras haciendas
 es la mayor ignorancia,
 que a quien su caudal se juega¹⁰³³
 su entendimiento le falta.

¹⁰²⁶ El águila, única ave capaz de mirar de frente al sol, alberga, entre otros muchos, el valor de la astucia (*vid.* XXXIX, v. 31; XL, v. 11; XLI, vv. 9 y 31), vinculado con el juego, como señala Jean-Pierre Etienvre en su citado libro, *Figures du jeu*, p. 288. El “sol” denomina, además, la carta más valiosa: el as de oros u orón.

¹⁰²⁷ *flor*: “trampa y engaño que se hace en el juego”, pero es, también, un “juego de naipes, en que de una en una se reparten tres cartas a cada sujeto de los que juegan, y se hacen los envites y revites del mismo modo que al cacho. El que hace flor, que son tres cartas de un palo, tiene mejor partido”. Jean-Pierre Etienvre, remite a Covarrubias, Correas y otros, para explicar la alusión a todo tipo de trampa del jugador, en *Figures du jeu*, *op. cit.*, pp. 182 y *Márgenes literarios del juego. Una poética del naipe. Siglos XVI a XVIII*, London, Tamesis Books, 1990, p. 144.

¹⁰²⁸ *pelo*: “cosa de poca importancia” (*Aut.*), que equivale, como en otros textos, al dinero.

¹⁰²⁹ Imagen común de la lengua española como sinónimo de la imposibilidad, el inexistente pelo de las ranas quiere remitir, además, en este caso, a la figura de la pobreza (*vid.* XXI y LXI, v. 55).

¹⁰³⁰ Los vv. 29-32 no figuran en la obra de Mariana de Carvajal.

¹⁰³¹ *Quedarse sin blanca* significa aún en nuestros días “sin dinero”, en recuerdo de una antigua moneda de plata de escaso valor (Cov.).

¹⁰³² *Navidades* 1 (p. 227) y *Navidades* 2 (p. 250): “Dios sabe lo que se pasa”.

¹⁰³³ *Navidades* 1 (p. 227) y *Navidades* 2 (p. 250): “Que a quien su caudal le juega”.

[LXXXII]

CELOSO UN AMANTE SE QUEJA DEL AMOR

ROMANCE /246/

Buena la habéis hecho, Amor,
¿vos sois dios o sois rapaz?¹⁰³⁴
Mal haya quien le dio a un niño
privilegios de deidad.
5 ¿Por qué a Julia me enseñaste,
tirano, sin más ni más,
si por no verla y morir
me quisiste antes cegar?¹⁰³⁵
Mas como te he menester,
10 no te quisiera enojar;
hagamos paces, amor,
y atiende, niño, a mi mal.
Yo vi a Julia y en los dos
fue tu flecha desigual,
15 en mí, toda esclavitud,
toda en ella libertad.
Ambicioso de sus luces,
quise las plumas quemar,
mariposa de su fuego /247/

¹⁰³⁴ Cupido, deidad del amor, con el aspecto de un niño ciego, era identificado como rapaz desde la tradición clásica (*Teatro*, I, p. 449). Alciato le dedicó más de una decena de emblemas. También Góngora se pregunta por la naturaleza de esta entidad, e inquiere a los enamorados que creen poder esperar algo de él, “caduco dios y rapaz” (en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 7). José Navarro, tal vez siguiendo a Quevedo, “Impugna la nobleza divina, de que presume el Amor, con su origen y con sus efectos”, soneto que sirve a Paul Julian Smith para postular su interpretación basada en la propia lógica de los modelos literarios más que en el plano personal; véase *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love-lyric*, London, The Modern Humanities Research Association, 1987, pp. 113-115.

¹⁰³⁵ De acuerdo a las constantes sinalefas en la escritura del poeta y al contenido del poema, el verso original parecía hipométrico: “quisiste antes cegar”; podría completarse con el pronombre.

20 en su ardiente actividad.¹⁰³⁶
 Ingrata a tantos afectos
 ha premiado a otro zagal;¹⁰³⁷
 ¡ay de quien fio su leño
 a la inconstancia del mar!¹⁰³⁸

25 Tú tienes la culpa desto,
 mas no podrás blasonar,
 que por que sientas mi pena
 te enseñaré su beldad.
 Pues que tus ojos no pueden,
 30 tus oídos lo verán,
 si ya también no los cubre
 esa venda desleal.
 Si el aire mueve sus trenzas,
 ¿qué vida segura está?
 35 Pues sin dejarse prender,¹⁰³⁹
 sabe el cabello abrasar.
 En blanca espaciosa frente
 la nieve ufana estará,
 de ver que no la derrite
 40 tan ardiente vecindad,
 porque como al deshacerla
 puede su luz anegar,
 temiendo su dulce guerra, /248/
 la deja vivir en paz.

45 Negros arcos son sus cejas;

¹⁰³⁶ Se solapan dos tópicos de la filografía como son el de la mariposa en cenizas desatada, que acude a la luz y se quema, tantas veces interrelacionado con el mito de Ícaro, que terminó cayendo cuando la cera de sus alas se derritió en su ascenso hacia el sol.

¹⁰³⁷ Sobre el término *zagal*, vid. XXIX; XXXII, v. 6; XIII, v. 1; XXXIV, v. 1; XLIII, v. 1.

¹⁰³⁸ Alusión mediante perífrasis a la historia de amor y muerte protagonizada por Hero y Leandro. Vid. XI, v. 60 (Ovidio, *Heroidas*, ed. cit., pp. 149 ss.).

¹⁰³⁹ Doble sentido de “prender”.

dichoso tú, si lograr
 pudieras que de sus flechas
 fuera tu pecho carcaj.¹⁰⁴⁰

50 Presida en el cielo un sol,
 pero en sus ojos verás
 dos soles, que en tanto cielo
 fuera poco un sol no más.¹⁰⁴¹

55 En dulce apacible sueño
 se duermen sus niñas;¹⁰⁴² ay
 del mundo, que ha de abrasarse
 si acaban de despertar.

60 La nariz, a su hermosura,
 ¡oh!, qué de triunfos le da,
 que guarda la proporción
 y está muy diestra en matar.

En sus mejillas preside
 y por el olor sacar
 sabe a luz las confusiones
 del clavel y el azahar.¹⁰⁴³

65 El ser tan linda su boca
 es lo que me admira más,
 que para salir tan bella /249/
 tuvo muy poco lugar.

70 Bien puedo llamarla falsa
 al ver su facilidad,

¹⁰⁴⁰ *carcaj*: aljaba (DRAE).

¹⁰⁴¹ Aparte la insuficiencia del poeta mismo y de los elementos naturales para expresar la belleza de la dama (*vid. supra*, I), su identificación con el sol es metonimia de todo su ser, resplandeciente, y, al mismo tiempo, de sus ojos. Al igual que se esa reflexión se explicita en estos versos, reaparece en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* (vv. 223-230).

¹⁰⁴² *Vid.* XIX, v. 4; XLIX, v. 4; LXIV, vv. 10 y 19; LXV, v. 7; LXVIII, v. 35; LXXI, v. 24; LXXXVII, v. 196.

¹⁰⁴³ En cuanto al clavel, símbolo de la fidelidad de la mujer, pero, sobre todo, metáfora de su color y juventud, véase III, v. 34; V, v. 34; VI, v. 26; XIb, v. 13; XVIII, vv. 41 y 54; XX, vv. 13 y 47; XXIX, v. 12; LXXV, v. 44.

pero si miro sus labios,
 son finos como un coral.
 Enamorado su cuello,
 columna de nieve igual,¹⁰⁴⁴
 75 de ver su rostro divino
 él lo quiere sustentar.
 El cristal más terso y limpio,¹⁰⁴⁵
 aunque sin curiosidad,
 siempre lo trae en las manos,
 80 no se le empaña el cristal.¹⁰⁴⁶
 Si los jazmines compiten
 de entrambos pies ajustar
 les hace sus competencias
 en un punto; allí no hay más.
 85 Este es su retrato: mira
 si su belleza podrá
 hacer que con ser divino
 no presumas de inmortal.
 Cadáver soy de tu fuego,
 90 que repitiéndote está:
 ciego, cual te ves, me vi, /250/
 muerto cual yo te verás.

¹⁰⁴⁴ El cuello, por su blancura y su tersura, es equiparado con un famoso elemento arquitectónico que sirviera en su momento, en ese mismo sentido, a Fernando de Herrera, o a Garcilaso de la Vega en su *Égloga I*: “¿Do la columna que'l dorado techo / con proporción graciosa sostenía?” (ed. cit., vv. 277-278, p. 212), que emplea el mismo verbo utilizado por José Navarro, “sustentar” (v. 76). Emilie L. Bergmann estudia diferentes comparaciones arquitectónicas con los miembros del cuerpo como una forma de écfrasis en el capítulo “Macrocosm and Microcosm: the use of architectural analogies in poetic descriptions”, en su ya citado libro *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, pp. 258 y ss.

¹⁰⁴⁵ La tersura y la limpidez del cristal como metáfora de la piel de la dama es de herencia petrarquista, y muy empleada en las *Poestias varias* (I, v. 42; II, v. 20; V, vv. 14 y 20; XVIII, v. 111; XX, v. 39; LXII, v. 19; LXXXII, v. 77-80).

¹⁰⁴⁶ El cristal designa la piel de las manos y, *empañar*, “metafóricamente, vale denigrar, obscurecer, manchar con obras, palabras y acciones indignas el honor, calidad, sangre y nobleza de alguno” (*Aut.*).

DESENGAÑA A UN AMANTE CONFIADO POR FAVORECIDO

ROMANCE /250/

Fabio, si el vivir dichoso
 desvanecido te ha hecho,
 quien te advierte confiado
 ya te experimenta necio.

5 Villanamente se agravia
 una deidad con desprecios,
 que es siempre de lo divino
 deuda justa el rendimiento.

10 Antandra te favorece,¹⁰⁴⁷
 y tú la ofendes con celos:
 fuego han sido algunas veces,
 mas muchas veces son yelo.

15 Sabe que fácil adoras
 la belleza de otro dueño,¹⁰⁴⁸
 si Antandra fuere mudable
 ya tú le diste el ejemplo.

20 Aún no le sufres las quejas, /251/¹⁰⁴⁹
 imprudente desacierto,
 a las culpas de inconstante
 añadir las de grosero.

¹⁰⁴⁷ Antandra fue nombre común en la poesía del momento; denominaba a uno de los personajes de la “Égloga, al duque de Alba” de Lope de Vega (en *Obras completas. Poesía*, ed. cit., vol. II, p. 139 ss.); más cercano es el caso de Alberto Díez y Foncalda, que convierte a una joven de dicho nombre en protagonista de uno de sus sonetos: “A la muerte de una dama rica y hermosa, habla el mármol” (Zaragoza, Juan de Ibar, 1653, p. 32).

¹⁰⁴⁸ Sobre *dueño*, vid. I, 1; III, v. 7; VIII, v. 9; XII, vv. 9 y 83; XX, v. 5; LVI, v. 43; LXIX, v. 70; LXXIII, vv. 19 y 43; LXXIX, vv. 33 y 67.

¹⁰⁴⁹ En el original, la página figura como 235.

Si festejas el peligro,
no llores el escarmiento,
que está bien con su ruina
quien solicita los riesgos.

25 No injurian palabras viles
las luces puras del cielo,
que sólo para el castigo
van a su esfera los ecos.¹⁰⁵⁰

30 Si eres esclavo de Antandra,
no excuses el cautiverio,
que aún oprimen apacibles
dulces cadenas tu cuello.¹⁰⁵¹

¹⁰⁵⁰ Amén del "sonido y repetición de la voz que se forma en los valles hondos, en las cuevas y bóvedas", el *eco* designa también "la memoria de lo que pasó" (*Aut.*).

¹⁰⁵¹ El cautiverio es una metáfora más de la alegoría de la cárcel de amor; *vid.* IV, vv. 34 y 40; XI, vv. 69-72; LXV, vv. 25 y 30; LXXIX, vv. 57-60.

[LXXXIV]

A UN HOMBRE, QUE A LAS PRIMERAS VISITAS

LE PIDIÓ UNAS CAMISAS A UNA DAMA

ROMANCE /251/

Si en los golfos del amar¹⁰⁵²

te ha forzado a sus galeras

el nieto de las espumas,

/252/

ropa afuera, ropa afuera.

5

Si de amor la calentura

en tu pecho se acrecienta,

negarte la ropa ha sido

querer que no convalezcas.

Pretendiente enamorado

10

de la plaza que deseas,

creyendo que estaba vaca,

la regalas con ternera.¹⁰⁵³

¿Por eso quieres camisas,

y que yo sea pechera

15

del amor, para que tú

puedas probar tu limpieza?

Yo, que nunca he visitado

las naciones extrajeras

de Cambrai y que a la Holanda¹⁰⁵⁴

20

la dejo andar a sus piezas;

mandamiento de no dar

¹⁰⁵² Nótese el calambur: “los golfos del amar” o “los golfos de la mar”.

¹⁰⁵³ El juego de la oposición entre *ternera* y *vaca*, alude al sentido de esta última como “abierta” o “disponible” (*Aut.*).

¹⁰⁵⁴ *holanda*: “cierta tela aún mas delgada que la fina holanda tomó el nombre de Cambrai, donde se labra” (Cov.), remitiendo a dicha ciudad del norte de Francia, que perteneció a la corona española desde 1596, como Calais, hasta 1677; *vid.* José Javier Ruiz Ibáñez, *Felipe II y Cambrai: el consenso del pueblo. La soberanía entre la práctica y la teoría política (1595-1677)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.

guarda mi ley o mi seta:¹⁰⁵⁵
 ¿guárdome yo las camisas
 y quiéresme tú romperlas?
 25 ¿A un amor recién nacido
 lo querías tan aprisa
 vestir de Holanda? ¿No ves /253/
 que aún se está tu amor en jerga?¹⁰⁵⁶
 Con todo, si me eligieres
 30 para que tu dueño sea,
 con celos y con enredos
 te pienso urdir lindas telas.¹⁰⁵⁷
 Para cazar con sus redes
 forja la araña cautelas,
 35 si yo no he visto tu mosca,
 ¿para qué quieres que teja?¹⁰⁵⁸
 Amante que con regalos
 solicita sus empresas,
 piense que los desperdicia,
 40 no imagine que los siembra.
 Galán que de lo que da
 espera mayor cosecha,
 ¿busca logros o favores,
 quiere cambios o finezas?
 45 Del amante que me quiere,
 siempre busco la firmeza,

¹⁰⁵⁵ Sobre el término *seta*, véase XXXV, v. 21 y LXV, v. 36.

¹⁰⁵⁶ *jerga*: “tela gruesa y rústica”, “cualquier especie de paño grosero” y colchón, además de una lengua familiar (*DRAE*).

¹⁰⁵⁷ Además de sinónimo de tejido, *tela* se llama a una treta o artimañaza (*Aut.*).

¹⁰⁵⁸ Francisco de Quevedo, en sus “Cartas del caballero de la Tenaza”, daba “muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar en prosa”, recurriendo a una voz para aludir al dinero que, según Astrana, introdujeron los pícaros; véase su *Prosa festiva completa*, Celsa Carmen García-Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 1993, p. 270 (nota 1). Juega aquí con el proceso de alimentación de la araña.

y temo que ha de mudarse
el que camisas desea.¹⁰⁵⁹

50

En blandos süaves rollos
está la holanda en las tiendas;
el que camisas quisiere,
váyase al rollo¹⁰⁶⁰ por ellas.

/254/

¹⁰⁵⁹ *tomar la mujer en camisa*: "recibirla sin dote" (Cov.), y *mudar* vale por "vestirse" o por "cambiar" (DRAE), apelando nuevamente al recurso de la dilogía.

¹⁰⁶⁰ *váyase al rollo*: frase hecha para despedir de mala manera o negar algo (Cejador).

[LXXXV]

QUEJAS A LA FORTUNA*

ROMANCE /254/

Detente un rato, Fortuna,
a mis voces descompuestas,¹⁰⁶¹
aunque es pedir¹⁰⁶² que te pares
hacer que duren mis penas.
5 Tanto has dado en afligirme
que, como todos se quejan
de que a los buenos maltratas,
haces que me desvanezca.
Fáltanles en mis desdichas
10 lágrimas a mis tristezas,
mas ¿qué me faltara a mí,
si un puchero hacer pudiera?¹⁰⁶³
Con todos haces mudanzas,
sólo conmigo estás queda,
15 que para que el son te obligue
nunca tu rigor se templa.¹⁰⁶⁴
Si a alguno cuento mis males /255/
con bronce el oído cierra,

* En forma de romance, estrofa predilecta del autor, estos lamentos a la Fortuna recogen algunos de los más reconocidos atributos de su iconografía. *Vid.* Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Peter M. Daly y Sagrario López Poza (pról.), Madrid, Akal, 1999, pp. 348-349; Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Alessandro Grossato (ed.), Milano, Luni Editrice, 2004, p. 238.

¹⁰⁶¹ Uso culto de la preposición *a*, con valor causal, semejante al de las expresiones, tan gongorinas, del tipo *ser a*, estudiadas por Aurora Egido en *La poesía aragonesa del siglo XVII (op. cit., pp. 73-75)*.

¹⁰⁶² Sobre la metátesis, *vid.* XXVII, vv. 41 y 51; LI.

¹⁰⁶³ Como en las quintillas “A la Magdalena”, el poeta juega con la fraseología: indica a un tiempo llanto y la posibilidad de comer (XXIV, v. 50).

¹⁰⁶⁴ *templarse*: “contenerse, moderarse y evitar el exceso en alguna materia”, pero también, en relación con el termino “son”, “en la música vale poner acordes los instrumentos según la proporción armonica” (*Aut.*).

20 porque para mí ninguno
 tiene cera en las orejas.
 Si tuviera habilidades,
 de consuelo me sirviera,
 pero ¿qué ha de hacer un hombre
 sin dineros y sin prendas?
 25 Para mi mal tienes vista,
 para mi bien estás ciega,¹⁰⁶⁵
 y yo no puedo guiarte
 porque nací sin estrella.¹⁰⁶⁶
 Mis amigos me engañaron
 30 cuando quise ser poeta
 porque todos me decían
 que haría muy linda hacienda;
 mas como el hacer coplitas
 me dura mucho, confiesan
 35 que me cuestan muchas horas
 y muchos cuartos me cuestan.¹⁰⁶⁷
 De todos logro desprecios,
 a pocos debo finezas,
 solamente me ha obligado
 40 lo que me quieren mis deudas.
 Para mí solo en el mundo /256/
 la lisonja no aprovecha,

¹⁰⁶⁵ De la Fortuna se ha destacado tradicionalmente su ceguera; *vid.* Cesare Ripa, *Iconología*, ed. cit., vol. 1, pp. 440-441.

¹⁰⁶⁶ *estrella*: “figuradamente se toma por inclinación, genio, suerte, destino” (*Aut.*). *Tener o nacer con buena o mala estrella*, es una expresión que significa “ser dichoso o desgraciado” (Cejador).

¹⁰⁶⁷ Además de la medida temporal, las “horas” son las divisiones del Oficio divino (maitines, laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas), y, asimismo, libro de oraciones o devocionario, mientras que los “cuartos”, amén de aludir a la moneda (como en XI, vv. 58 y 96; XL, v. 60; LXV, v. 48; LXXXI, v. 19; LXXXVII, vv. 144 y 179), remiten también al paso del tiempo y al tañido de las campanas. Este aparece en otros poemas, provocando, igualmente, la conclusión o el inicio de la actividad poética (XIV, vv. 1-4; XL, vv. 56-60).

que soy la misma verdad
y ando también como ella.

45 Mal haya, amén del primero,
la codicia lisonjera,
que en adoración divina
te mintió deidad inquieta.

 En vez de injustos aromas

50 que tus altares humean,
de candiles apagados
te inciensen con las pavesas.

 A tu misma rueda atada¹⁰⁶⁸

te saquen a la vergüenza,

55 y en fuego de vil azufre
quemar tus estatuas vea.¹⁰⁶⁹

 Ya oíste mis maldiciones,
ya has escuchado mis quejas,
ya te he dicho lo que siento,¹⁰⁷⁰

60 pues agora ande la rueda.

¹⁰⁶⁸ *rueda de la fortuna*: "en sentido figurado vale la inconstancia y poca estabilidad de los sucesos y providencia humana", pero, además, "en la germanía significa el broquel", arma defensiva (*Aut.*).

¹⁰⁶⁹ El fuego y el azufre se asocian con la condenación y el infierno (*Génesis* 19, 24).

¹⁰⁷⁰ Nótese el paralelismo, enumeración trimembre que se va intensificando en cada uno de los versos.

[LXXXVI]
DESPÍDESE UN AMANTE DE SU DAMA,
POR HABER RECEBIDO UN PRESENTE DE OTRO EN AUSENCIA SUYA

QUINTILLAS /257/

De plata blanca y luciente,
un presente, niña ingrata,
te dio tu galán prudente,
siendo tú como una plata,
no quitando lo presente.¹⁰⁷¹

Con acción tan lisonjera
bien te dejará obligada,
porque de aquesta manera
él te pretende ligera
y tú la quieres pesada.¹⁰⁷²

De bravo, mostrar pretende
opinión, mas no te asombra,
que como tu gusto entiende,
rinde a tus pies una alfombra
y eres tú quien se la tiende.

Un luciente tenedor
del metal que Apolo dora,
te ha dado pero, en rigor, /258/

¹⁰⁷¹ Uso fraseológico que, curiosamente, puede leerse en una pieza teatral de Agustín Moreto, autor de *La fuerza del natural*, para la que José Navarro escribiría su propia loa: "Guarín es al fin mi nombre / no quitando lo presente"; véase Agustín Moreto, *El secreto entre dos amigos*, Santander, Ayuntamiento; Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.

¹⁰⁷² Estructura bimembre que presenta además, con osuele habitual, una antítesis: *ligera y pesada, pretender y querer*.

siendo tan franco su amor,
eres tú la tenedora.

Este sí es galán que pudo
sujetarte el albedrío,
y ya de mi amor no dudo
que, por estar tan desnudo,
se te haya muerto de frío.

Mi amor a la flor del berro¹⁰⁷³
anda siempre con temor,
porque es ciego y es gran yerro
pretender que ande mi amor
si no lo guía algún perro.¹⁰⁷⁴

Y como intento agradar
a la que he de enamorar,
por eso mi amor no trata
dar tantas onzas de plata
que son cosas de pesar.

Siempre fui de amor fullero,
pero el galán perulero¹⁰⁷⁵
que te regala y divierte,
juzgó contra mí la suerte
a pagar de su dinero.

¹⁰⁷³ *andarse a la flor del berro o buscar la flor del berro*: “darse a diversiones y placeres” (DRAE).

¹⁰⁷⁴ Por medio de la imagen del perro guía, la cualidad de la ceguera es uno de los elementos que favorece la caricatura del amor, elemento desautomatizador estudiado por José María Pozuelo Yvancos en *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad. Secretariado de publicaciones, 1979, pp. 112-115.

¹⁰⁷⁵ Sobre los *reales peruleros* y el adjetivo *perulero*, que remiten a las relaciones económicas con las colonias peruanas, véase XV, v. 115.

Con agudeza, mi mal
quisiera escribirte agora, /259/
pena a tu delito igual,
pues te sembrara de sal
ya que me has sido traidora.

Mas seremos desiguales
aunque escriba maravillas,
pues, en competencias tales,
él te da canciones reales
y yo te envió unas quintillas.¹⁰⁷⁶

¹⁰⁷⁶ La oposición entre la métrica tradicional y la de corte italianizante, como símbolo de lo culto y lo popular, se convierte aquí en una metáfora de los dos hombres enfrentados por el amor. De ello tratamos por extenso en el capítulo dedicado al estudio del amor como tema en las *Poesías varias*.

[LXXXVII]

FÁBULA DEL JUICIO DE PARIS*

ROMANCE /259/

Hécuba, reina de Troya,¹⁰⁷⁷
de cuyos muros sagrados
lloró la infeliz ruina
por una griega y un parto,¹⁰⁷⁸
5 pronosticándole en sueños
el infelice presagio:
que han de abrasarle sus torres
un infante y un caballo.
En Ida, monte eminente,¹⁰⁷⁹
10 que, de luces coronado,
es de los vientos fatiga, /260/
es de los cielos descanso,
a Paris mandó criar
donde vivía ignorado,

* Este tipo de fábulas constituye uno de los más destacados cauces por los que se difunde la materia mitológica en los siglos XVI y XVII; véase Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa, 1952. Su componente humorístico la sitúa en la estela de la renovación del género, en la que mucho tuvo que ver Luis de Góngora, hasta el punto de alcanzar en su versión paródica cierta autonomía del género serio (vid. los comentarios de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó a su *Poesía selecta*, de Luis de Góngora, Madrid, Taurus, 1991, pp. 46-47. Se trata del único poema en las *Poesías varias* de tema exclusivamente mitológico pese a que, si bien el inventario de mitos que maneja el poeta es más bien reducido, gusta de recurrir a ellos en versos de cualquier asunto. Téngase en cuenta que, como subrayara Aurora Egido, la poesía mitológica es, junto con la descriptiva, una de las prácticas dominantes en *La poesía aragonesa del siglo XVII*, *op. cit.*, p. 211.

¹⁰⁷⁷ Hécuba fue la segunda esposa de Príamo, rey de Troya; ambos engendraron a Paris.

¹⁰⁷⁸ *parto*: “nacimiento”, pero, también, “natural de Partia”, dinastía asentada en el territorio que hoy se corresponde con Irán. Nótese la simplificación de los hechos y el discurso llano que caracteriza a la expresión del mito, dentro de una tónica frecuente que ha subrayado, entre otros, Julián Gallego. Las academias impulsan el recurso de la mitología en la literatura, que llegó a un público mucho más amplio gracias a la profusión de repertorios y obras de fácil lectura, mientras que escasea como tema en la pintura de la época (Julián Gallego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 49-86).

¹⁰⁷⁹ Monte en el que, según Ovidio, se crió Paris; cf. Natale Conti, *Mitología*, ed. cit., libro 6, cap. 23, p. 471 y Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. cit., libro 6, cap. XXII, *op. cit.*, p. 386.

15 oculto ya en el Retiro,
y ya en la Casa del Campo.¹⁰⁸⁰
 Alcalde y legislador,
los pastores veneraron
por garnacha su pellico¹⁰⁸¹
20 y por vara su callado.
 Él con sus manos lavadas¹⁰⁸²
se ponía de ordinario
en los pleitos de los otros;
¡oh, buen juez, limpio de manos!

25 Los pastores le temían
y, con saber que esforzado
todo lo ponía en un puño,¹⁰⁸³
le llamaban Alejandro.

 Si era en el circo valiente,
30 si era en las disputas sabio,
para contárselo a todos
iba su fama volando.

 Una tarde, pues, que el sol,
hipócrita de sus rayos,
35 los ocultaba modesto /261/
y el mundo estaba abrasando,

 Paris, entregado al ocio
cerca de un chopo, descalzo,
que en el agua de un arroyo
40 los pies se estaba lavando,

¹⁰⁸⁰ Referencia a sendas sedes madrileñas de la corte, donde no sólo se hospeda el rey, sino que tenían lugar todo tipo de fiestas y celebraciones cortesanas. Ambos parajes de esparcimiento simbolizan, además, la riqueza natural.

¹⁰⁸¹ *pellico*: “Zamarro del pastor, u otro vestido de pieles” (*Aut.*).

¹⁰⁸² *Navidades* 1 (p. 231) y *Navidades* 2 (p. 255): el v. 21 enlaza directamente con el v. 30 de la fábula según nuestra edición de las *Poesías varias*.

¹⁰⁸³ *poner en un puño*: “amedrentar y comprimir a alguno con alguna reprehensión agria y severa” (*Aut.*).

líquida lira de plata,
 músico cisne del prado,¹⁰⁸⁴
 dando el cristal en las piedras,
 eran sus guijas los cantos.
 45 Sus ojos el sueño apenas
 sepultaba en ocio blando,
 que es la quietud una dicha
 que se goza sin trabajo,
 cuando de beldades tres,
 50 astros del cielo bizarros,
 dulce rumor los recuerda
 al intempestivo asalto.
 Tienta los ojos, temiendo
 que fuesen del sueño engaños,
 55 y conoció la Verdad¹⁰⁸⁵
 luego que se vio tentado.
 “¿Quién sois?”, les dice, y al punto
 Juno,¹⁰⁸⁶ que estaba rabiando,
 como si hablara por señas, /262/
 60 tomó entre todas la mano.¹⁰⁸⁷
 “Yo soy aquella deidad
 de quien, rendido y postrado,
 el dios que rige los cielos
 es marido más que hermano.
 65 Es verdad que algunas veces

¹⁰⁸⁴ Acerca del cisne o ave del Caístro, *vid.* III, v. 11; XXI b, v. 2; LII, vv. 123 y 190; LIII, v. 77; LXXIII, v. 39; LXXVII, v. 36.

¹⁰⁸⁵ Además de presentarse por oposición al engaño al que quería someterse, ha de recordarse que la Verdad por antonomasia es la divina, ya que, según el Evangelio, Cristo dijo: “Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida. Nadie llega al Padre sino por mí” (Juan 14, 6).

¹⁰⁸⁶ Hija de Saturno y Opis, Juno, diosa romana asimilada a la griega Hera, fue hermana de Júpiter (v. 64); de entre sus nombres más comunes, indicio de su poder son los de “reina” o “madre de los dioses” *Filosofía*, libro I, cap. 8, pp. 151-153).

¹⁰⁸⁷ *tomar la mano*: tomar el turno en el razonamiento (Cov.).

lo he cogido en malos pasos,
mas no me espanto, que es mozo
y lo hacen los pocos años.

70 Él, cuantas ve, tantas quiere,
pero dellas no hace caso,
que en dando a una dama un perro,¹⁰⁸⁸
la envía a espulgar un galgo.¹⁰⁸⁹

75 Mas váyase donde quiera,
que, después, tarde o temprano
se viene a casa a pagar
la pensión de los casados.

80 Y vamos a lo que importa,
aunque no parece malo
el andarse por las ramas¹⁰⁹⁰
quien va manzanas buscando.

 Las tres que ves esta tarde
irnos al río trazamos,
que estarse siempre en el cielo, /263/
eso es bueno para un santo.

85 Para merendar, Mercurio¹⁰⁹¹
unos pasteles de a cuarto¹⁰⁹²
de la Puerta del Sol trujo,¹⁰⁹³
que se hacen allí extremados
(Mercurio, el dios, muy amigo

¹⁰⁸⁸ *dar perro*: molestar (Cejador).

¹⁰⁸⁹ *enviar a espulgar un galgo*: locución que indica desprecio hacia alguien (Cejador), “con que se da a entender que no es hábil, o que no es del genio y gusto de otro” (*Aut.*).

¹⁰⁹⁰ Respecto a la frase hecha *andar o andarse por las ramas*, *vid. supra*, XXVIII, v. 55.

¹⁰⁹¹ Hermes o Mercurio acompañó a las tres diosas al monte de Ida para que vieran a Paris; *vid. XIII*, v. 25 y XVI, v. 9.

¹⁰⁹² *pastel*: “Masa de harina, manteca y carne picada” (*Aut.*), cuyo origen y bajo precio provocaban la burla y despertaban el recelo de muchos escritores, que los convirtieron en indicativo de pobreza, delincuencia y picaresca. Así, por ejemplo, puede verse en repetidas ocasiones en *La vida del Buscón*, de Quevedo, ed. cit., libro I, cap. 7, p. 57, n. 18 y libro II, cap. 4, p. 90, n. 37.

¹⁰⁹³ “Trajo”; también en LIV, v. 20.

90 de llevar siempre recados,
que es principal por su sangre
y alcahuete por su amo).¹⁰⁹⁴

En pareciéndonos hora,
solas las tres con los mantos

95 y sin coche, porque tengo
dos pavones enclavados,¹⁰⁹⁵
disfrazaditas, y haciendo
el ojuelo castellano,¹⁰⁹⁶
al Manzanares del cielo¹⁰⁹⁷

100 con lindo calor llegamos.
Cuando esta rubia manzana,
cuando este lucido astro,
bella exhalación dorada,
llegó a mis faldas rodando.

105 “Que se dé a la más hermosa”¹⁰⁹⁸
en unas letras de cambio¹⁰⁹⁹
escrito venía, letras /264/
que todas las acetamos.¹¹⁰⁰

Como ha de ser la más linda

110 dueño del premio gallardo,

¹⁰⁹⁴ Hermes o Mercurio, mensajero de los dioses, era hijo de Zeus y la Atlántide Maya. Véase Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975, p. 89; Hesíodo, *Teogonía*, ed. cit., 938 ss.

¹⁰⁹⁵ El pavo real se denomina frecuentemente *pavón* (*Aut.*), ave asociada con Juno, en cuya cola colocó los muchos ojos de Argos cuando fue asesinado (*Metamorfosis*, I, 713-723, p. 228). Sobre este último, véase el “Romance a los años de su excelencia” dentro de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, v. 653. Parece ineludible la hipálage con la que Góngora describía a Galatea: “pavón de Venus es, cisne de Juno” (en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 340, v. 104).

¹⁰⁹⁶ Se refiere a la práctica de las tapadas, con los ojos semi-cubiertos para ver sin ser vistas, todo un arquetipo descrito, por ejemplo, por Lope de Vega en *La Filomena*, como se recuerda en la *Égloga a Claudio*, vv. 331-336.

¹⁰⁹⁷ Compara la fuente Helicón o río Hipocrene al Manzanares,

¹⁰⁹⁸ *Navidades* 1 (p. 234) y *Navidades* 2 (p. 258): “Que le dé a la más hermosa”.

¹⁰⁹⁹ *letra de cambio*: “libranzas de dineros que se remiten a pagar de un lugar a otro” (Cov.), que aluden, además, a la inscripción de la manzana. José Navarro se sirve de otras metáforas del ámbito de la economía, como “letra vista” (XII, v. 32).

¹¹⁰⁰ “Acetamos”: frecuente reducción de grupos consonánticos cultos.

el ponerle buena cara
fue hacer el pleito más largo.

115 Por la manzana, muy mal
de palabras nos tratamos,
y ya en las manos las uñas
tuvimos para el rebato.¹¹⁰¹

120 Pero sabiendo que tú
eres fiel del peso sacro
de Astrea y eres gentil,¹¹⁰²
que no es todo fiel cristiano,
a que lo juzgues venimos,
nuestro alcalde te nombramos,
pues el tener buen juicio
ya se te ha puesto en los cascos.¹¹⁰³

125 Reina soy de las riquezas,
y ya en mi favor aguardo
que te me vuelvas ligero
con el metal más pesado.

130 Palas¹¹⁰⁴ te dará sus ciencias,
mas, si en mi poder fiado
te doblas a mis promesas, /265/
yo haré que sepas doblado.

135 El caudal es el dinero,
y así en el mundo reparo
que al que no tiene caudal
lo tienen por mentecato.

Siempre sabe más el rico

¹¹⁰¹ Llamada para convocatoria popular, pero, también, “acometimientto repentino y engañoso que se hace al enemigo” (*Aut.*).

¹¹⁰² Sobre Astrea, *vid.* LI y LXXV, v. 28.

¹¹⁰³ A propósito del giro *ponérsele en los cascos*, *vid.* XIII, v. 20 y XXI b, v. 48.

¹¹⁰⁴ Hija de Zeus y Metis, Palas es un sobrenombre de Atenea, que alterna con el de Minerva; denomina a la diosa de las artes y de la artesanía en general (Grimal).

y esto es fácil de probarlo,
 porque el pobre, como ayuna,
 140 nunca puede saber harto.
 Yo conozco muchos hombres
 discretos y celebrados,
 que viven en un rincón
 porque no tienen un cuarto.¹¹⁰⁵
 145 Venus, madre del Amor,
 divino rey venerado,
 de quien es cetro una flecha,
 de quien es corona un arco,
 beldad te dará gallarda
 150 cuyos ojos, cuyos rayos,
 incendios serán activos
 del noble pueblo troyano.
 Mas, si de juzgar te precias,
 no estimes el agasajo,
 155 que perderás tu juicio /266/
 en estando enamorado.¹¹⁰⁶
 Di, pues, cuál es más hermosa,
 tu conciencia descargando,
 y declara en mi favor,
 160 pues buen parecer te he dado”.
 Calló Juno¹¹⁰⁷ y el mozuelo,
 con ser un poco bellaco,
 en tartamudas palabras

¹¹⁰⁵ Dilogía: el “cuarto” como moneda, dinero (XI, vv. 58 y 96; XL, v. 60; LXV, v. 48; LXXXI, v. 19; LXXXV, v. 36; LXXXVII, v. 179) y como aposento, habitación (*Aut.*).

¹¹⁰⁶ El “juicio” de Paris ofrece la significación secundaria del sentido común, de la capacidad de racioncinio, de la que, supuestamente, según una larga tradición retórica y médica de la antigüedad, queda privado quien se enamora. Si bien la bibliografía es muy amplia, entre muchos otros, describen ese efecto de la pasión, opuesta al amor sano, Massimo Ciavolella, *op. cit.*, pp. 18-19, o Guillermo Serés, *a transformación de los amantes, op. cit.*, p. 20.

¹¹⁰⁷ *Vid. supra*, v. 58.

así les dijo turbado:
 165 “Hermosísimas deidades”¹¹⁰⁸
 que os venís de vuestro grado
 a que secretos divinos
 penetre discurso humano:
 ello es fuerza desnudarse;
 170 id poco a poco dejando
 al un lado los vestidos
 y el decoro al otro lado.
 Pues son delgadas las ropas,
 no es mucho que en este caso
 175 os la quite la codicia,
 si sabe romper un saco.¹¹⁰⁹
 De la belleza el tesoro
 cabal he de registraros,
 sin que un cuarto se me encubra, /267/
 180 sin que me falte un ochavo.¹¹¹⁰
 Salgan en vistoso alarde
 a ser vuestros miembros blancos
 del cristal luciente envidia,¹¹¹¹
 cándido desprecio al mármol.
 185 Corred la cortina y vean

¹¹⁰⁸ Vocativo corriente, que, por ejemplo, puede leerse también en octosílabos en otros poetas como Pedro de Padilla, tan seguido por Lope de Vega: “Hermosísima pastora, / a quien dé Dios la ventura”, “Hermosísima María, / de la belleza crisol”, en Pedro de Padilla, *Thesoro de varias poesías*, Aurelio Valladares (pról.), José L. Labrador Herraiz (ed.) y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afimación Hispanista, 2008, pp. 354 y 361.

¹¹⁰⁹ Se juega con la denominación del “saco” o vestidura propia de los pastores (*Aut.*), y el refranero: *la avaricia rompe el saco, o la codicia rompe el saco* (Correas).

¹¹¹⁰ “Cuarto” remite a los *cuartos*, miembros del cuerpo de los animales (igual que en XI, v. 96), pero también, gracias a la mención del *ochavo* (“moneda de Castilla hecha de cobre, con un castillo en la cara y un león en el reverso”), se sobreentiende la moneda de *cuarto* (*Aut.*), tan presente en las *Poesías varias* (XI, vv. 58 y 96; XL, v. 60; LXV, v. 48; LXXXI, v. 19; LXXXV, v. 36; LXXXVII, v. 144).

¹¹¹¹ La candidez del cristal, asociada con la piel de la dama, según cánones petrarquistas (I, v. 42; II, v. 20; V, vv. 14 y 20; XVIII, v. 111; XX, v. 39; LXII, v. 19; LXXXII, v. 77-80), es superada en este caso por la belleza divina.

mis ojos vuestros milagros,¹¹¹²
 sin que aun el último velo
 pueda servir de embarazo.¹¹¹³
 Con el debido respeto,
 190 os condena el primer fallo
 a que os quedéis en pelota¹¹¹⁴
 por si faltas puedo hallaros.
 Mas ya obedecéis, y yo,
 de nuevos nortes guiado,
 195 en mares de blanca leche
 entrambas niñas embarco.¹¹¹⁵
 Mas, Juno, ¿qué pies son esos?
 Sin duda alguna que cuando
 a Ío en vaca volvisteis,¹¹¹⁶
 200 os quedasteis con los callos.¹¹¹⁷

¹¹¹² Difícil es no recordar aquí un poema de Góngora que se inicia en la contienda con los ojos de una dama, y que el poeta concluye con el siguiente anhelo: “Canción, di al pensamiento / que corra la cortina, / y vuelva al desdichado que camina” (*Obras Completas*, ed. cit., vol. I, p. 183, vv. 55-57). No obstante, toda la herencia literaria transformada y renovada por el cordobés, quien, siguiendo las preceptivas italianas, interpela a su poema, convirtiéndolo así en interlocutor, se simplifica de manos de José Navarro. A la citada canción de Luis de Góngora, tan comentada por la crítica, le dedicó unas líneas José María Micó, que, además de la herencia italiana, recoge los influjos castellanos de este poema, considerado paradigma de “La superación del petrarquismo”, en *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, pp. 67-95.

¹¹¹³ *embarazo*: impedimento, dificultad (*Aut.*), además de estado de gestación.

¹¹¹⁴ Originalmente “en pelota”, es decir, “completamente desnudo” (Cov.), y no *en pelotas*, confusión que recordó Fernando Lázaro Carreter en uno de sus artículos (recogido en *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 67-69).

¹¹¹⁵ Se refiere a la dirección de su vista (*vid.* (XIX, v. 4; XLIX, v. 4; LXIV, vv. 10 y 19; LXV, v. 7; LXVIII, v. 35; LXXI, v. 24; LXXXII, v. 54), cuyos ojos se equiparan con la embarcación del mismo nombre.

¹¹¹⁶ Una de las infidelidades de Júpiter fue con Ío, hija de Ínaco, a la que convirtió en una vaca blanca para que Juno (Hera) no le hiciera daño (*Metamorfosis*, I, 583-624, pp. 222-224), si bien parece que aquí se le atribuye responsabilidad a la diosa. Las variantes del mito son muchas (Graves, vol. I, 56, pp. 252-256).

¹¹¹⁷ Los juegos con la fábula recuerdan a la *Agudeza* de Baltasar Gracián, donde anotaba el jesuita: “No está siempre la semejanza en lo principal de la fábula, digo en el término asimilado, antes a veces en una circunstancia sola, en un adyacente dél; como decir que Ío fue transformada en una vaca y no en otro bruto, porque sus mismas huellas, cuando más quiere encubrirse, más publican su liviandad, pues son una O partida por medio con una I, que juntas las dos letras están diciendo IO, que es decir «yo soy Io, yo»; primor inapreciable del fingir” (*Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. cit., discurso LVI, p. 745).

Larguillos son un poquito,¹¹¹⁸
y de que encubran me espanto
unos pies con tantas faltas, /268/
siendo justos, los zapatos.

205 Pues, ¿las piernas?, ¡quién tuviera
para ser más estimado,
pensamientos tan sutiles,
conceptos tan delicados!

210 Hacedles trampas a todos,
porque, al ver el desengaño,
será el echaros calcillas¹¹¹⁹
modo de lisonjearos.

215 Poco hermoso y mucho bello¹¹²⁰
está Palas enseñando;
tormenta corre lo lindo
en cuerpo que no está raso.

220 Sola tú, Venus divina,¹¹²¹
eres de belleza el pasmo,
y si con tus ojos flechas,
arroje el amor sus dardos.

225 Si Palas te desafía,
no excuses salir al campo;
mejor vencerás armada,
pues ya desnuda has triunfado.

225 Toma la joya, y que no¹¹²²

¹¹¹⁸ *Navidades* 1 (p. 237) y *Navidades* 2 (p. 262): “Larguillos son un poquillo”.

¹¹¹⁹ En Aragón se llama *calcilla* a una “media sin pie, con una trabilla que la sujeta por debajo del pie de quien la lleva” (Cov.); por otra parte, “llama el vulgo [...] a los pequeños de cuerpo, en quien sobresalen mucho los calzones” (*Aut.*).

¹¹²⁰ En el original aparece “vello”, por lo que juega con los dos sentidos que hoy nos evoca sólo la sonoridad de la palabra: el adjetivo “bello”, de “belleza”, y el sustantivo que alude al pelo.

¹¹²¹ *Navidades* 1 (p. 237) y *Navidades* 2 (p. 262): “Sólo tú, Venus divina”.

¹¹²² *Navidades* 1 (p. 238): “Toma la joya: que no”; *Navidades* 2 (p. 263): “Toma la joya, que no”.

la vendas, Venus, te encargo,
aunque en una cárcel veas
tal vez a Marte empeñado”. /269/

230 Quedose Venus con él,
el cohecho¹¹²³ concertando,
y la hermosura de Elena
en parte le dio de pago.

235 Diosela Venus y todos
nos dicen que la robaron:
sin duda que el recibir¹¹²⁴
un juez debe ser hurtarlo.¹¹²⁵

240 Ay, pobre Paris, ¿qué has hecho?
Mira, ¡oh, joven temerario!,
que tu sentencia con toda
Troya en la ceniza ha dado,

Juno y Palas, ofendidas,¹¹²⁶
a los troyanos juraron
que han de hacerlos pepitoria
no, sino huevos asados.¹¹²⁷

¹¹²³ Nótese el sentido paródico del término *cohecho*, procedente del léxico jurídico: “Dádiva, don o paga que recibe el juez, ministro o testigo por que haga lo que se le pide, aunque sea contra razón” (*Aut.*).

¹¹²⁴ *Navidades* 1 (p. 238) y *Navidades* 2 (p. 262): “recibir”.

¹¹²⁵ *Navidades* 1 (p. 238) y *Navidades* 2 (p. 262): “un juez es como hurtarlo”.

¹¹²⁶ *Navidades* 2 (p. 262): “ofendidos”.

¹¹²⁷ *Navidades* 1 (p. 238): “o si no”.

Índice de primeros versos

- A Frascilla la frutera [LXVI]
A la ley que no estimabas [LV]
A la novia dichosa [XXXI]
A la Virgen, que acaudilla [L]
A san Pablo en mi armonía [XXIII]
A ser Aurora de su estancia amena [XI b]
Al apóstol singular [XXII]
Al hermano de san Pedro [XLVIII]
Al patrón de España llevo [XXV]
Ambiciones generosas [LXXVII]
Arde mi corazón al dulce fuego [XII b]
Aunque de tu hermoso cielo [XI]
Aunque el ciego soy de antaño [XL]
Ayer, oh, Julia bella [VII]
Brillar escondido el sol [LXXVI]
Buena la habéis hecho, amor [LXXXII]
Catalina me conceda [XLVII]
Clara tu dicha se ve [LXXI]
Clori, pues tu recato [LXIII]
Con la quilla la rubia arena sella [LXI]
Costumbre ha sido siempre [XXI (vejamen)]
Cuidado con la zagala [XXXIII]
De Antonio con brevedad [XLIV]
De Lisardo y de Jacinta [LXXII]
De no ver los esplendores [XVII]

De pardas nubes la obscura [LXX]
De plata blanca y luciente [LXXXVI]
De san Agustín diré [XXXV]
De san Blas he de tratar [XXVI]
De un evangelista canto [XXXIX]
De una divina mujer [XXIV]
Detente un rato, Fortuna [LXXXV]
Doradas plumas de carmín y grana [LII]
Dudoso, mi pensamiento [IV]
El retrato del dueño [I]
El rigor de malicias prevenido [LX]
El sol apenas con sus luces bellas [XII]
Ello, señores míos, yo no he de dormirme [LI vejamen]
En hora buena, divinos [XXI b vejamen]
En la margen frondosa [LXXIII]
En tanto que hacen la salva [XXXVIII]
En vano, Julia, recelas [XVI]
¿Es posible que pasaste [XIX]
Escribir no he de poder [LXIV]
Escuchen, que he de cantarles [XXXVI]
Excelso monte, cuya cumbre dora [LVIII]
Fabio, pues de tantas partes [LXXX]
Fabio, si el vivir dichoso [LXXXIII]
Filis, tu pasión errada [LXVII]
Generoso don Antonio [LXIX]
Hécuba, reina de Troya [LXXXVII]
Holgareme, Tirsi bella [LVI]
Hoy a la esposa de Cristo [XLIX]

Julia, deidad venerada [VI]
Julia, el hombre que va a Soria [XIII]
Las campanas de San Pedro [XIV]
Luce y arde tu patria felizmente [LVII]
Mi mal, Academia insigne [LIV]
Miren cómo alza las voces [XLVI]
Ni tú te sacas el uno [LXXIX]
Niño enamorado [XLII]
Oigan, que la vida cuento [XXXVII]
Oye, zagala hermosa [XXXIV]
Palestra de Belona el vago viento [LIX]
Para dar un parabién [XXXII]
Para reñir los tahúres [LXXXI]
Pescadorcillo amante [LXXVIII]
Piélagos inmensos de ciencias [LXXV]
Príncipe soberano, cuya frente [LIII]
Prodigio de amor sagrado [XLI]
Quien a un tiempo ver quisiere [XLV]
¿Quién alivio a la dolencia [III]
Quien enamorado vive [XX]
Quisiste escribir tus celos [LXVIII]
Recordad que ya saludan [XXIX]
Señoras, la novicita [XXX]
Sepa yo, Julia bella, si porfía [VIII]
Si con una vieja, Fabio [LXV]
Si del caso la verdad [XXVIII]
Si en los golfos del amar [LXXXIV]
Si sientes de Gerarda y de Belisa [X]

Sobre una alfombra de grana [LXII]
Tirano imperio dulce [XVIII]
Un cerco de vidro leve [II]
Vente conmigo, zagal [XLIII]
Virgen, pues veis nuestro afán [XXVII]
Ya, Filis, del fuego ardiente [LXXIV]
Ya, Julia, mi pensamiento [V]
Ya sabes, Julia, que peno [XV]
Yo vi de un astro el resplandor luciente [IX]

VIII. EDICIÓN DE LA *LOA PARA LA COMEDIA DE LA FUERZA DEL NATURAL*

Ejemplares consultados

Se conservan dos ejemplares de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural* que hemos podido localizar y consultar: uno se encuentra en la Biblioteca de la Camera di Commercio di Cagliari, ubicada en el centro de la capital sarda, con la signatura CAGE034250 (número de inventario del volumen 26388, colocación LA 6 0700 00021 0002, ref. MISCELL. 2617 852,5 CXXV CAGLIARI). Está encuadernado en cuero con otras obras, a las que nos referimos en el estudio de la loa, por sus semejanzas y peculiaridades, que ayudan a comprender mejor la edición. Se trata del ejemplar mejor conservado, que hemos preferido seguir para la edición del texto, puesto que, aunque idéntico en su impresión, el segundo de ellos, procedente de la Hispanic Society of America, posee algunos desperfectos que dificultan la lectura de no más de media docena de páginas (es su portada, sin embargo, la que reproducimos).¹¹²⁸

El segundo testimonio, atesorado en la ciudad de Nueva York, comparte fichero con un ejemplar de las *Poesías varias* de José Navarro, y su conservación exenta nos ha permitido refrendar la publicación autónoma de la *Loa*, encuadernada, por el contrario, en un moderno

¹¹²⁸ Aunque no fue posible obtener una reproducción telemática del texto, las responsables de la biblioteca, Stefania Pasella y Maria Rita Longhitano, facilitaron en todo momento la reproducción fotográfica del mismo con fines académicos durante una visita a sus anaqueles.

volumen misceláneo en la biblioteca italiana. Recoge el testimonio americano Clara Louisa Penney en su catálogo *Printed books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*.¹¹²⁹

Criterios de edición

Seguimos los criterios de edición indicados para el caso de las *Poesías varias*. En cuanto a las peculiaridades que presenta este texto, compuesto en forma de diálogo, cabe añadirse que respetamos la denominación de los personajes del original y, por consiguiente, sus variaciones: figura tanto “Par.” como “Pari.” para denominar a Parisiano; y lo mismo “I. Bau.” o “Juan Bau.”, para denominar a Juan Bautista Ludovisi, a quien va dedicado la pieza. También mantenemos “La Rea”. Mientras que corregimos posibles errores del tipo “enterniza” (v. 125), las variantes relativas a los grupos consonánticos se mantienen, con la pervivencia de interesantes casos como “efeto” (v. 558) frente a “afecto” (v. 561). Al igual que la alternancia de líquidas, “r” por “l” (“robre”), y se ajustan las normas de la ortografía a las que rigen nuestro sistema actual.

¹¹²⁹ Clara Louisa Penney, *Printed books 1468-1700 in the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America, 1965, p. 378. Son loables la celeridad a la hora de adquirir un PDF del ejemplar, así como la amabilidad del profesor John O’Neill, que regenta la citada biblioteca neoyorquina.

R. C. N. A.
L O A
PARA LA COMEDIA

*De la fuerza del Natural, que representaron
los criados del Excellentissimo Señor*

DON IVAN BAVTISTA
Ludouifio mi Señor, Principe de Ponblin, Mar-
ques de Populonia, Señor de Éscarlin, y de las Islas
de la Elua Montechristo, y la Planosa, Principe de
Venosa, y de Galicano, Duque de Zagarolo, y
de Fiano, Marques de la Colona, Conde
de Conza, y Capitan General de la Es-
quadra de las Galeras del Reyno
de Cerdeña.

QUE SE DISPUSO PARA EL DIA EN QUE
cumplió años su Excellencia.

E S C R I V I O L A.
Iosef Nauarro su Secretario.



CON LICENCIA EN CALLER EN LA ENPRENTA
Del Doctor Don Antonio Galçerin.
Por Nicolas Pifa Año 1666.

Loa para la comedia de la fuerza del natural,¹¹³⁰

que representaron los criados del excelentísimo señor don Juan Bautista Ludovisio mi señor, príncipe de Pomblín, marqués de Populonia, señor de Escarlín, y de las Islas de La Elba Montecristo, y La Planosa, príncipe de Venosa, y de Galicano, duque de Zagarolo, y de Fiano, marqués de La Colona, conde de Conza, y capitán general de la Escuadra de las Galeras del reino de Cerdeña.¹¹³¹

Que se dispuso para el día en que cumplió años su excelencia.

Escribiola Iosef Navarro, su secretario

Con licencia en Caller en la enprenta del doctor don Antonio Galçerin.¹¹³²

Por Nicolas Pisà Año 1666

¹¹³⁰ *La fuerza del natural* fue una comedia compuesta por Agustín Moreto y, al parecer, conjuntamente, por Jerónimo de Cáncer y Velasco. Véase el capítulo dedicado al estudio de la misma.

¹¹³¹ Juan Bautista Ludovisi, hijo de Constanza Pamphili y Nicolás Ludovisi, virrey de Aragón, al servicio del cual trabajó, al parecer, José Navarro. Su servicio, sin embargo, estuvo más tiempo vinculado con Juan Bautista: la información biográfica revela que José Navarro lo acompañó "en la secretaría de guerra" en Aragón y en Cerdeña de 1650 a 1657. Véase el capítulo dedicado a la biografía de nuestro autor, donde ahondamos en la semblanza biográfica de la familia Ludovisi.

¹¹³² Dicha imprenta sarda se dedicó en otras ocasiones a la impresión de opúsculos similares, así como de poemas laudatorios, de ocasión, o vinculados, en cualquier caso, con la función propagandística, según revela la bibliografía, y según pudimos comprobar con la consulta de otros fondos de la Biblioteca de la Cammera di Commercio de Cagliari. Véase Josefina Mateu Ibars, *Los virreyes de Cerdeña. Fuentes para su estudio*, vol. 2 (1624-1720), Padova, Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1967, p. 89. Para mayor información sobre el personaje, ibídem, pp. 89-93.

Salen /1/

Roig, Goñi, Gavalda y Navarro.

Gav. Buena tarde.

Nav. Buena fuera
si hubiera en qué divertirla.

Roig. A la Marina¹¹³³ bajemos.

Goñi. Eso lo hará bien aprisa
Navarro. 5

Nav. ¿Por qué?

Goñi. Porque
ya, amigo, los pies os pican,¹¹³⁴
que allá hacéis vos vuestras fiestas.

Nav. Como en Caller¹¹³⁵ las vigalias.

Gav. Qué ha de hacer si en el Castillo¹¹³⁶

¹¹³³ Se refiere a la zona portuaria de la ciudad, que recibe ese nombre, inmediata al mar, asociada con el ocio y las posibilidades de recreo (*Aut.*). Como en la actualidad, el puerto estaba situado en el Golfo de Cagliari.

¹¹³⁴ “Jactarse”, pero, también, “perder la paciencia” (*Fontecha*).

¹¹³⁵ Antiguo nombre de la ciudad de Cagliari, que, sobre todo, figura en la documentación española.

¹¹³⁶ Aunque no hemos podido corroborarlos, probablemente se refiera al Palacio del Virrey, aún así llamado en la actualidad, que se encuentra en la zona más elevada de la

es todo soberanías 10
y, cuando más se remonte
el deseo en las altivas
alas de los pensamientos,
pagará sus osadías
rindiendo en veneraciones 15
los descuidos de la vista.

Nav. Amigo, yo no me pongo
en tantas filosofías.
Es verdad que algunas veces
me divierto en la Marina¹¹³⁷ 20
y ando por ella gustoso,
mas es tal mi bobería,
que el volver hacia el castillo
se me hace muy cuesta arriba. /2/

Goñi. Salgamos al baluarte,¹¹³⁸ 25
que parece que convida
el mar a la vista, en tanta
campaña de ondas tranquilas.

Roig. Apacibles lisonjean,

isla y era sede virreinal de aragoneses y catalanes desde el siglo XIV. Recibe el nombre de Castillo, además, el barrio donde se ubica dicho palacio, junto con la catedral, el baluarte y algunas otras edificaciones de carácter público.

¹¹³⁷ Denominación de la zona portuaria de Cagliari, asociada con la diversión, el comercio y el ocio, pero, también, como tradicionalmente todos los puertos, a la picaresca.

¹¹³⁸ En los aledaños del Palacio del Virrey se pueden visitar aún los restos de una fortificación de vigilancia, el Bastión de San Remy, con una planicie desde la que se divisa toda la zona meridional de la ciudad y su costa.

- airadas escandalizan, 30
 si manso el viento, o furioso,
 las halaga o las castiga.
- Nav.* Por Dios, que al volver a Cáller,¹¹³⁹
 en la Córcega¹¹⁴⁰ maldita,
 creímos bajar a darles 35
 de cenar a las sardinas.¹¹⁴¹
- Goñi.* La que con vos encontrara
 ayuna se quedaría.
- Nav.* El pez a quien yo cupiera
 tuviera más esta espina. 40
- Goñi.* Yo me escapé de ese riesgo,
 mas también perdí la dicha
 de asistir a la jornada
 de la mejor Margarita¹¹⁴²
 que, sin dejar de ser perla,¹¹⁴³ 45

¹¹³⁹ Denominación de Cagliari, capital de la isla de Cerdeña.

¹¹⁴⁰ Isla situada al norte de Cerdeña, que sufrió numerosos ataques de piratas en los siglos XVI y XVII.

¹¹⁴¹

¹¹⁴² La infanta Margarita, nacida en julio de 1651, era hija de Felipe IV y Mariana de Austria. Se habla de su viaje hacia Viena en 1666, donde se encontraría con su esposo, Leopoldo I. José Navarro formó parte de la comitiva de aquella travesía, junto con Juan Bautista Ludovisi (véase el estudio de la loa).

¹¹⁴³ Gracián, en *El Criticón*, identifica perlas y margaritas (en *Obras completas*, ed. cit., I parte, crisi decimatercia, p. 1000 y parte III, crisi décima, p. 1454). Además, empleó la misma imagen para referirse a su abuela, Margarita de Austria, que tanto apoyara a los jesuitas, al hablar de Isabel de Borbón: “Con esta voló a la esfera de la inmortalidad la más preciosa y más fecunda Margarita” (*El Criticón*, II parte, crisi

sol coronado se mira;
que en majestades augustas,
que en veneraciones dignas,
las águilas del imperio¹¹⁴⁴
beben las luces que brilla. 50

Nav. Desde Valencia os volvistes¹¹⁴⁵
cumpliendo con las precisas /3/
órdenes de nuestro dueño,
y excusasteis las fatigas
del viaje, ocasionadas 55
de intermisiones prolijas,
y fue más feliz el vuestro
pues, dentro de breves días,
disteis fondo en San Brancacio.¹¹⁴⁶

Goñi. Peor fuera en Berbería,¹¹⁴⁷ 60
mas, pues no hay quehacer agora,
antes que se acabe el día
cuénteme alguno el viaje,

segunda, p. 1057) y, en el discurso XXXIV de la *Agudeza*, se refiere a ella como “la margarita de las reinas” (en *Obras completas*, ed. cit., p. 608).

¹¹⁴⁴ Puesto que el águila era la única ave capaz de mirar de frente al sol, sólo ellas pueden ponerse en relación con la princesa resplandeciente. Además, en plural, recuerda al águila bicéfala adoptada como símbolo imperial que refleja la unión de la casa de los Habsburgo en España y Austria.

¹¹⁴⁵ Mantenemos la irregularidad en la desinencia verbal por “volvisteis”.

¹¹⁴⁶ Población costera y portuaria, con una Iglesia y una alta torre del mismo nombre, que, según cuenta Zurita, fue unida mediante diversas construcciones a la zona de Caller, para que conformaran una sola ciudad (*Los cinco libros postreros de de la primera parte de los Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1668, vol. II, pp. 72-73).

¹¹⁴⁷ Se llamaba Berbería a la costa mediterránea del norte de África, y, a sus habitantes, *moros de Berbería* (Cov.).

- y de consuelo me sirva
que goce atento el oído 65
lo que no pudo la vista.¹¹⁴⁸
- Gav.* Yo gasto muy poca prosa.
- Roig.* Yo trago mucha saliva,
pero Navarro, presumo
que al ver fiestas tan lucidas, 70
quiso hacer unas octavas;
no sé si llegó su día.
- Goñi.* ¿La pereza de Navarro
en hacer versos se aplica,
y tan graves como octavas?¹¹⁴⁹ 75
- Nav.* ¿Pues de eso hacéis maravillas?
- Goñi.* Sí, que suele vuestra flema,
para un romance que os pidan,
comenzarlo por enero
y acabarle en la vendimia.¹¹⁵⁰ 80
- Nav.* Lo malo es que, en todos tiempos, /4/

¹¹⁴⁸ Como caracteriza al género de las relaciones, la hipotiposis o *evidentia* se hace presente en estos versos, ya que el poeta insiste en la capacidad de postración por medio de la palabra.

¹¹⁴⁹ Se denomina *octava* tanto a la estrofa o composición poética, como a una fiesta solemne o conmemoración (*Aut.*).

¹¹⁵⁰ El proceso de la vendimia, depende de la zona y la variedad de la uva, tiene lugar a finales de verano o principios de otoño.

me salen las coplas frías,
pero, tales cuales fueren,
si quieren que les repita
la relación en octavas,¹¹⁵¹ 85
oigan.

Goñi. Vaya.

Gav. Venga.

Roig. Diga.¹¹⁵²

Nav. Después que, con bizarros esplendores,¹¹⁵³
la augusta flor, la Aurora Margarita,
venció del accidente los ardores
que fénix en el riesgo la acredita,¹¹⁵⁴ 90

¹¹⁵¹ El poeta hace una mención específica del género de la relación, que no se refiere en este caso a una celebración festiva, sino al citado viaje. Se ha dicho que él estuvo presente, y está, por lo tanto, capacitado, para dar buena cuenta de los hechos ante el auditorio, que solicita la narración (piénsese en la abundancia de títulos que recogen tal característica, como, por ejemplo, la edición zaragozana de un *Torneo de a caballo, en campo abierto, que mantuvo Don Raymundo Gomez de Mendoza. Descríbelo Lavrencio de Solis, y Heredia, al deseo de los que no le uieron*, Pedro Vergés, 1638). En las *Poesías varias* se emplea el término *relación* como un mero sinónimo de *relato*, como puede apreciarse en una de las introducciones al discurso del loco del primero de los vejámenes (XXI).

¹¹⁵² Nótese la progresión cuatrimembre que conforma el diálogo dramático, que puede verse, también, en la obra de otros autores precedentes, como Calderón de la Barca o Lope de Vega, como han estudiado Marc Vitse, Ruano de la Haza o Melchora Romanos, entre otros. Para una bibliografía del asunto, *vid.* Fausta Antonnuci, "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión", *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 4 (2010), pp. 77-97.

¹¹⁵³ La edición original indica que el personaje es "*Gaval.*", es decir, Gavalda (en otras ocasiones "*Gav.*", fácilmente confundible con "*Nav.*"). No obstante, basta atender el anuncio por parte de José Navarro en su intervención anterior para comprender que ha habido un error: "si quieren que les repita / la oración en octavas", pregunta.

cediendo a los decretos superiores
con que el pesar y el gozo se limita,
llegó el día feliz, enigma extraña¹¹⁵⁵
que España deseó, que temió España.

Al celeste león¹¹⁵⁶ el sol salía 95
dorando las guedejas luminosas,
mas julio tan cortés¹¹⁵⁷ dispuso el día,
que por sus brasas dio el abril sus rosas
de España la real, que desafía
la luz, que enciende esferas espaciosas 100
del sol, amedrentó la rubia cara
con la pieza de leva¹¹⁵⁸ que dispara.

El castillo de Denia,¹¹⁵⁹ a breve rato,
más esplendor despide que el Oriente,
porque fuera este día a su luz grato, 105
de mejor sol, aurora, el sol luciente, /5/

¹¹⁵⁴ El ave fénix, además de sus valores amorosos y religiosos, exaltan la capacidad de resistencia de las grandes personalidades ante la adversidad, como podía leerse de la misma pluma de José Navarro a propósito de don Antonio de Aragón (LXXV, v. 86). Sobre la importancia y los múltiples usos del animal legendario, *vid. supra* (anotaciones al prólogo de Jorge Laborda; VII, v. 10; XI b, v. 14; XXXIV, v. 16).

¹¹⁵⁵ *Enigma*, como los sustantivos griegos con dicha desinencia, es de género masculino en español. No obstante, la necesidad de rima con “España” favorece la licencia poética que se toma José Navarro al concordar sustantivo y adjetivo (“extraña”) en género femenino, al igual que sucede con otros sustantivos como *punte* (“la puente” cosnta repetidamente en la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, vv. 111 y 120).

¹¹⁵⁶ Se trata de la constelación de Leo, cuya mayor visibilidad se produce en las época estivales. Como recordaba José María Micó, a Luis de Góngora se le atribuye un romance, de fecha incierta, en el que se lee: “Brama el celeste león / y la canícula late” (*El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, ed. cit., p. 46).

¹¹⁵⁷ Sobre la carga semántica del adjetivo, véase VI, v. 29.

¹¹⁵⁸ “Cañón que disparan los navíos y galeras” (*Aut.*).

¹¹⁵⁹ Fortaleza de fundación islámica ubicada en la costa de Denia, actual provincia de Alicante, cuyo puerto, de notable importancia en la época, fue origen del trayecto marítimo de la infanta Margarita.

entre el real magnífico aparato
la cesárea deidad ver se consiente,
y al partir el castillo, triste entonces,
se quejó por las bocas de los bronce. 110

Llega a la puente, que el leal cuidado
de Denia fabricó majestuosa,
duda la arena si es esfera o prado,
pues brillando una estrella arde una rosa;
de gozo o de respeto alborozado, 115
tímido el mar mover sus aguas osa
y, jurando obediencia reverente,
por no poder el pie, besó la puente.¹¹⁶⁰

De Astorga y San Román el generoso,¹¹⁶¹
desvelado marqués en su asistencia, 120
con primores logró de cuidadoso
acierto de prudente providencia,
era en su mano aún bastón glorioso
arco a las tempestades de Valencia,
aunque, cuando en su brazo se eterniza,¹¹⁶² 125
iris aplaca, rayo atemoriza.

En ascuas de oro y nácar encendida,
porque el mar apagarla no presuma,
en la orilla tenía prevenida

¹¹⁶⁰ Aparece “bessó la puente”. Es corriente el uso del sustantivo en femenino; también Alberto Díez y Foncalda titula una de sus *Poesías varias*, por ejemplo, “A las ruinas de las puentes de Zaragoza”, ed. cit., p. 27.

¹¹⁶¹ Antonio Pedro Sancho Dávila y Osorio, ostentaba, entre otros títulos y cargos, el de II marqués de San Román, X marqués de Astorga, gentilhombre de la cámara de Carlos II, virrey y capitán general de Valencia (1664-1666), según figura en el poema, y, más adelante, también virrey y capitán general de Nápoles.

¹¹⁶² *Post correctionem*: “enterniza”.

su venera la hija de la espuma.¹¹⁶³ 130
 Venera humilde, si admiró rendida
 de tantas gracias más perfecta suma,
 creyose al conducirla hasta la popa
 que Júpiter volvía por Europa.¹¹⁶⁴ /6/
 Tres veces diez montañas fugitivas¹¹⁶⁵ 135
 que los ferros fijaron en la arena,
 bosque pueblan al mar, por tan altivas
 las flámulas el viento las condena;
 menos a sus azotes vengativas,
 que traviesas retratan selva amena, 140
 gallardetes¹¹⁶⁶ y rojas banderolas
 fingen al aire campo de amapolas.
 No entregó Apolo al joven atrevido
 carro de incendio más resplandeciente,¹¹⁶⁷
 que hoguera en la real arde lucido 145
 brillando el oro, pompas del Oriente;
 trono breve, aunque trono esclarecido,
 de tanta luz, la popa es eminente,

¹¹⁶³ A lo largo de la relación marítima, José Navarro emplea en cinco ocasiones el término “espuma” (vv. 130, 170, 186, 256 y 278), tan gongorino. Ya se ha señalado, además, la abundancia de las rimas en “-uma” a lo largo de las *Poesías varias*, con los términos *pluma*, *espuma*, *suma* y *presuma* (V, vv. 1, 4 y 5; XII, vv. 13 y 14; XV, vv. 32 y 35; XXIII, vv. 50 y 53; XXVIII, vv. 22 y 24; XXXV, vv. 46, 48 y 50; LII, vv. 148, 150 y 152; LIII, vv. 55 y 56; LXI, vv. 10, 12 y 13; LXXIII, vv. 36, 41 y 42). En esta *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, reúne los vv. 128, 130 y 132.

¹¹⁶⁴ Alude al rapto de Aurora por parte de Júpiter en forma de toro (*Metamorfosis*, II, 833-877, pp. 273-274), célebre protagonista del comienzo de la *Soledad primera*, en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 366.

¹¹⁶⁵ La comitiva iba formada por treinta embarcaciones.

¹¹⁶⁶ “Cierta género de banderilla partida, que semeja a la cola de la golondrina, y se pone en lo alto de los mástiles del navío o embarcación, o en otra parte, para adorno, o para demostración de algún regocijo” (*Aut.*).

¹¹⁶⁷ Hipérbole que vuelve a sustentarse en la comparación de Margarita con el sol.

cuando el líquido vidro al mar le corte,
¿qué estrella al sol le servirá de norte? 150

Ya el duque de Alburquerque, en quien la
[fama
enmudece contando sus blasones¹¹⁶⁸
ciñendo invicto la luciente rama
(corona de invencibles campeones)
manda zarpar la armada que lo aclama 155
teniente general; de las prisiones
desatados los leños a su vuelo
estrellas son del mar, si el mar es cielo.

El del Viso que ocupa dignamente
en la escuadra de España alto regimen,¹¹⁶⁹ 160
venerando los lauros de su frente
sus galeras la espalda al mar oprimen, /7/
Neptuno a su bastón rinde el tridente;¹¹⁷⁰
fuertes los remos que, veloces, gimen
azotando las ondas lisonjeras, 165
alas son de sus águilas veleras.

El ínclito, el excelso, el invencible¹¹⁷¹

¹¹⁶⁸ Se trata de Francisco IV Fernández de la Cueva y Enríquez de Cabrera (1619-1676), VIII duque de Alburquerque (1637-1676). Conocida era la fama de este linaje, ensalzado por Baltasar Gracián en la primera parte de *El Criticón*, cuando, hablando de las virtudes de Artemia, señala que es capaz de hacer “de un alfenique un capitán general tan valiente como un duque de Alburquerque” (en *Obras completas*, ed. cit., II parte, crisi octava, p. 907).

¹¹⁶⁹ Enrique Bazán y Benavides, marqués del Viso y de Bayona, fue capitán general de las galeras de España a la muerte del duque de Alburquerque, mientras que, previamente, desempeñó otros puestos como el de teniente general de las galeras de Sicilia.

¹¹⁷⁰ Mientras que en las *Poesías varias*, donde figura en una sola ocasión, Neptuno es una mera apelación de los mares (LIII, v. 8), en este caso el personaje mitológico es emulado por el protagonista del poema, cuyas virtudes se dicen superiores (*vid. infra*, vv. 202 y 548).

príncipe de Pomblín, porque presume
 de Marte,¹¹⁷² ya gallardo, ya terrible,
 lisonja es a la hija de la espuma,¹¹⁷³ 170
 en tanto que la cumbre inaccesible
 de la inmortalidad sus timbres suma,
 su bizarra osadía al mar empeña
 general de la escuadra de Cerdeña.
 De Nápoles las popas vitoriosas 175
 conduce Juanetín, que en los cristales¹¹⁷⁴
 con hazañas ilustres y famosas
 de Oria acrecienta glorias inmortales.¹¹⁷⁵
 El zafir¹¹⁷⁶ de las playas espaciosas
 alboroz a sus ondas que, leales, 180
 se regocijan por copiar ufanas
 la venerable plata de sus canas.
 De Sicilia la escuadra en el gobierno
 del excelso marqués de Villafranca,¹¹⁷⁷
 a su blasón, blasón vincula eterno, 185

¹¹⁷¹ Verso de estructura trimembre, con una enumeración que acusa un cierto grado creciente desde el punto de vista semántico, propia de la poesía laudatoria.

¹¹⁷² Se identifica al príncipe de Pomblín con la deidad de la guerra.

¹¹⁷³ El estilo elevado que merecen unos versos dedicados a tan distinguido asunto incluye, entre otras, el cultismo sintáctico *ser a*, “sevir”, “causar”, frecuentado por Luis de Góngora, con especial intensidad en el *Polifemo*. Este tipo de ejemplos latinizantes fue subrayado por Aurora Egido en *La poesía aragonesa del siglo XVII, op. cit.*, pp. 73-75.

¹¹⁷⁴ Metáfora del agua del mar, que servía también para designar el agua dulce en las *Poesías varias*, como, por ejemplo, las del zaragozano río Ebro (LXXVII, vv. 92 y 96).

¹¹⁷⁵ Juanetín Doria, genovés descendiente del famoso marino Andrés Doria (*vid. v.* 191).

¹¹⁷⁶ Denominación del zafiro, típica de la lírica gongorina (*Alem.*).

¹¹⁷⁷ Consta “Villa Franca”. Se trata de Fadrique Álvarez de Toledo y Ponce de León (1635-1705), marqués de Villafranca y el Bierzo, y de Villanueva de Valdueza. *Vid. v.* 264. Nótese que se emplea un adjetivo cuya lectura remite también a la poesía de Luis de Góngora y, por ejemplo, el comienzo de su *Fábula de Polifemo y Galatea*, dedicada al “excelso conde” de Niebla (en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 337, v. 3).

pompa gloriosa de la espuma blanca
 la ardiente boca, del obscuro averno
 que llamas de su centro al Etna arranca,¹¹⁷⁸
 tembló al cantar la fama en su bocina
 el eco que lo aclama fernandina. /8/ 190
 El Oria ginovés, su escuadra fuerte,¹¹⁷⁹
 altiva siempre, siempre vencedora,
 despreciando el destino de la suerte,
 en su valor su crédito atesora.
 Nuevo Colón, Ulises nuevo advierte 195
 el golfo en su experiencia, y presto agora
 será venciendo horrores africanos
 don Pagano, terror de los paganos.
 De su noble caudillo a la asistencia¹¹⁸⁰
 blasones deben de inmortal memoria 200
 las galeras ilustres de Florencia,
 honor de Tetis, de Neptuno gloria,¹¹⁸¹
 jardines son del mar y en competencia,
 cuando asuntos ofrecen a la historia,
 se vuelven en incendios fulminantes 205
 los jardines, montañas arrogantes.

¹¹⁷⁸ El elemento más representativo de la topografía siciliana es el volcán Etna, donde se hallaba la fragua de Vulcano; era el escenario de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Luis de Góngora (véase su cuarta estrofa, en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 338, vv. 25-32).

¹¹⁷⁹ Andrea D'Oria, almirante genovés, que desertó del servicio a la corona francesa para servir a la marina de Carlos V.

¹¹⁸⁰ En los originales figura "asistencias".

¹¹⁸¹ Deidades marinas con cuyo favor parece contar la marina florentina. Sobre Tetis, ninfa o titánide, esposa de Océano y madre de Hércules, véase, en las *Poesías varias* de José Navarro, LIII, v. 32, también relacionada con Cerdeña; LIX, v. 7; LXXIII, v. 32. En cuanto a Neptuno, LIII, v. 8 y, en esta misma loa, vv. 163 y 548.

A la segunda luz, el eminente
 serrado monte, cielo se examina,
 o esfera se descubre preeminente
 de la estrella del mar, que al mar domina 210
 en obsequio ruidoso, el bronce ardiente
 luces consagra en rayos, que fulmina
 asombros repitiendo al Oriente,
 culto fue a la deidad, que adora el monte.

Dos veces el planeta, que corona 215
 de luz la esfera, abrió y encerró el día,
 y al tercero, la antigua¹¹⁸² Barcelona
 con más bello esplendor le competía /9/
 armada de diamante, fiel Belona,¹¹⁸³
 a disparar bajo su artillería; 220
 los pájaros al alba hicieron salva,
 y leal Barcelona al sol y al alba.

En Barcelona el sol (si el sol ser puede
 comparación que explique a Margarita)¹¹⁸⁴
 a segunda violencia se concede 225
 doliente su beldad, mas no marchita;
 al deseo común el riesgo cede,
 porque otra vez el mar, que solicita
 bañarse en tan divinos arreboles
 vuelva a arder al incendio de sus soles. 230

¹¹⁸² *Post correctionem* “antiga”.

¹¹⁸³ Compañera de Marte, deidad femenina vinculada con la guerra (en las *Poesías varias*, vid. LIX, v. 1)

¹¹⁸⁴ La imagen del sol como metáfora de la belleza de la dama o de la grandeza de la reina, servía también para referirse a sus ojos (véase LXXXII, vv. 49), al igual que sucede en esta pieza teatral (v. 230).

El famoso Gonzaga, que preside
 de Cataluña al noble principado,¹¹⁸⁵
 a su alborozo regocijos pide
 por la salud, que el cielo ha restaurado;
 la playa en tanto con sus leños mide 235
 la escuadra del Bautista y aclamado
 de la fama a su templo se previene
 el valiente francés Monsiur Daluene.¹¹⁸⁶
 Del Laurencio español el sacro día,¹¹⁸⁷
 segunda vez desde la playa inquieta 240
 al piélagos la armada se confía,
 ilustrando las ondas que sujeta
 de la siguiente aurora a la armonía,
 ve Cadaqués los leños que respeta,
 y antes que vuelven en el golfo incierto 245
 se acogen al abrigo de su puerto.¹¹⁸⁸ /10/
 Observando a la luna el movimiento
 al golfo se encomiendan inconstante,
 bien que a tan alta majestad atento
 templó sereno ceños de arrogante, 250

¹¹⁸⁵ Vicente Gonzaga, lugarteniente y capitán general, y virrey de de Cataluña (1664-1667), y, más tarde, también virrey de Sicilia y gobernador del Consejo de Indias.

¹¹⁸⁶ No se ha podido averiguar la identidad que se esconde tras el misterioso apellido.

¹¹⁸⁷ *Laurencio* es lo mismo que *Lorenzo* (*DRAE*). El día de san Lorenzo, 10 de agosto, es aquel en el que la radiación del sol es mayor, razón por la cual parece que se denomina así al astro rey.

¹¹⁸⁸ Desde el puerto de Cadaqués hasta el de Villafranca, hubieron de atravesar el Golfo de León. Téngase en cuenta, además, como se ha explicado en las *Poesías varias*, que *golfo* funciona, sinecdóticamente, como alusión de cualquier *mar* (véase, en singular, XII, v. 3; XX, v. 31; LII, v. 229; LIII, v. 6; LVII, v. 3; LXVII, v. 30; LXXIV, v. 12. En plural, XXIX, v. 22; XXXVIII; XLI, v. 7; LII, v. 19; LXXVIII, v. 2; LXXIX, v. 34).

y aunque impulsos después esforzó el viento,
la quietud alterando a su semblante
con la armada, que riesgos abandona,
de Villafranca el puerto se corona.¹¹⁸⁹

Vuelve a nacer el sol, vuelven ligeras 255
las proas a romper la espuma cana,
y antes que de sus luces lisonjeras
comenzara a triunfar sombra tirana¹¹⁹⁰
el final reconoce las banderas
rosas de tanta primavera ufana, 260
desde el castillo que la esfera mide,
festivos rayos Júpiter despide.

De atenta prevención logró el desvelo
el Ponce de León,¹¹⁹¹ que a los cristales,
porque en la tierra desembarque el cielo, 265
pompa añadió real de arcos triunfales,
cuidadoso el afán, pródigo el celo,
a celebrar asiste dichas tales,
y al tiempo que en el mar el sol se encierra,
dejando el sol el mar, doró la tierra. 270

En el nido alemán, el ave augusta,¹¹⁹²
ecos de su esplendor oyó este día,
en tanto, pues que tiene en pena injusta
la Alemania quejosa Lombardía,¹¹⁹³ /11/

¹¹⁸⁹ El puerto de Villafranca se encuentra en el Mediterráneo francés, entre las actuales Niza y Mónaco.

¹¹⁹⁰ *Post correctionem*: se añade la preposición *a* según el régimen actual del verbo, que, aún así, no modifica la estructura rítmica del verso.

¹¹⁹¹ Sobre Ponce de León, *vid. supra*, v. 184.

¹¹⁹² Nueva alusión al águila, emblema de la casa de los Austrias.

	de la helada región hasta la adusta,	275
	plectro resuene de mejor Talía, ¹¹⁹⁴	
	que el arrojado aliento de mi pluma,	
	si en la espuma voló, para en la espuma. ¹¹⁹⁵	
<i>Roig.</i>	Por Dios, que la relación	
	es un poco chabacana. ¹¹⁹⁶	280
<i>Gav.</i>	Si va a decir la verdad,	
	yo no he entendido palabra.	
<i>Goñi.</i>	Noche de invierno parece	
	en ser fría, oscura y larga.	
<i>Nav.</i>	Estos trabajos no tienen	285
	más premio que la alabanza,	
	mas ya en ella divertidos	
	habemos llegado a casa,	
	y en la antesala parece	
	que se oye grande algazara ¹¹⁹⁷	290

¹¹⁹³ La región de Lombardía, al norte de Italia, había sido durante siglos subyugada por Alemania.

¹¹⁹⁴ Musa de la comedia y la poesía bucólica, evocada de un modo similar en las octavas “Al excelentísimo señor conde de Lemos, en la ocasión de nombrarle su majestad virrey de Cerdeña, siéndolo de Aragón”, relacioanda también con su plectro (LIII, vv. 73-74).

¹¹⁹⁵ Imagen tópica de la pluma del poeta, que apela a la espuma marina del paisaje descrito, de la que sale su “arrojado aliento”, nacido de la inspiración.

¹¹⁹⁶ *chabacano*: “cosa ejecutada sin pulidez, ni reglas del arte que le corresponde” y que “no merece aprecio ni estimación” (*Aut.*). Más información al respecto en nuestras páginas dedicadas al estudio de la loa.

¹¹⁹⁷ *algazara*: “Voz que dan los moros cuando salen de la emboscada” (*Aut.*), que se refiere en sentido figurado a todo tipo de griterío.

entre la gente menuda.

Goñi. Eso toca el maestresala.¹¹⁹⁸

Salen la Rea, Parisiano y Bernardillo, vestidos de mujeres y todos los demás que representan.

Pari. Digo que la voz no es buena
y las acciones son malas,
y que cuanto representa 295
vale por su poca gracia
un pepino.¹¹⁹⁹

Ber. A mí de aqueso
se me da una calabaza.¹²⁰⁰

Pari. La Rea también es frío. /12/

La Rea. No está mala la arrogancia, 300
pues, ¿a un español desprecia
una hormiguilla de Italia?

¹¹⁹⁸ *maestresala*: "El ministro principal que asiste a la mesa del señor, trae a ella con los pajes la vianda y la distribuye entre los que comen. Usa con el señor la ceremonia de gustar con buena gracia y galantería lo que se sirve a la mesa, por el miedo del veneno" (*Aut.*).

¹¹⁹⁹ *no valer un pepino*: no valer nada (*Alem.*).

¹²⁰⁰ *calabaza*: "se toma también por la cabeza, en frase y estilo tosco", y "metafóricamente se llama así todo aquello que se echa delante para explorar y averiguar algo" (*Aut.*). Pepinos y calabazas se asocian tradicionalmente en la fraseología popular (Cejador) y en el cancionero, por el parecido entre las especies.

- Ber.* Oigan el chulo.¹²⁰¹
- Pari.* Los chulos
serán ellos y sus almas,
que yo, aunque soy italiano, 305
puedo dar mi cucharada,
pues para cuajarme en Roma
vino la leche de España,
y soy la nata entre todos.¹²⁰²
- La Rea.* Mejor dirá papanatas.¹²⁰³ 310
- Nav.* Sin duda han perdido el seso
los pajes.
- Gav.* No, sino pajas.¹²⁰⁴
- Goñi.* O estos niños están locos,
o estas mujeres, borrachas.
- Nav.* ¿Qué es aquesto, caballeros? 315
- Pari.* Aquesto agora ya es nada.

¹²⁰¹ *chulo*: "persona graciosa que con donaire y agudeza dice cosas", pero, también, el trabajador de un matadero o carnicería. Además, en germanía, equivale a *muchacho* y persona de mal vivir (*Aut.*).

¹²⁰² permite un juego de palabras al mencionar "la leche", es decir, se alude a la maternidad o lactancia.

¹²⁰³ *papanatas*: "Hombre simple" o "fácil de engañar" (*Aut.*).

¹²⁰⁴ *paja*: se denomina metafóricamente a cualquier cosa ligera o de poca importancia (*Aut.*), como, siguiendo la correlación, el "seso" de los pajes.

Nav. ¿Pues, qué mojiganga es esta?¹²⁰⁵

Pari. Aqueso de mojiganga,
el que lo fuere, esto ha sido,
viendo que hay cosecha tanta 320
de comedias este año,
querer hacer una farsa
nosotros, por si podemos
entrar también en la danza.

Nav. No son malos cascabeles,¹²⁰⁶ /13/ 325
usted y los que la trazan.

La Rea. El intento es divertir
al príncipe,¹²⁰⁷ que aunque tantas
faltas advierta en nosotros
suplirá nuestra ignorancia 330
su discreción y cordura,
y al fin puede ser que valga,
porque muchas cosas buenas
salen después de las faltas.

¹²⁰⁵ Junto con las loas, los bailes, las jácaras o los entremeses, con las que las mojigangas podían confundirse, conformaban los llamados géneros menores del teatro, alegres y desenfadados. Cf. *Teatro menor del siglo XVII: Antología*, Francisco García Pavón (ed.), Madrid, Taurus, 1964, p. 19; José Deleito y Piñuela, *...También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988, p. 199; “Introducción”, *Ramillete de sainetes*, Celsa Carmen García Valdés (ed.), Madrid, Fundamentos, 2012, p. 9.

¹²⁰⁶ *cascabel*: “metafóricamente se llama el hombre de poco juicio, bullicioso y que habla mucho” (*Aut.*).

¹²⁰⁷ Se refiere a Juan Bautista Ludovisi, príncipe de Pomblín, a quien va dedicada la loa.

- Pari.* Aquí no hay nada perdido: 335
aquesto ha sido la causa
de estos trajes; si se ha errado,
quitarlos y Santas Pascuas.¹²⁰⁸
- Nav.* Claro está que han de quitarse.
- Pari.* Pues no han de quitarse. 340
- Nav.* ¡Brava desvergüenza! Para Roma
puede dejar esas gracias.
¡Ea, a estudiar a su cuarto!
- Gav.* Dejadlos, por Dios, no se haga
pesadumbre el regocijo; 345
antes yo os aconsejara,
pues tan ociosos vivimos,
que entre todos se ajustara
la comedia que también,
si arrimo las hopalandas,¹²⁰⁹ 350
hacer sabré sin tramoyas
papel de capa y espada.
- Nav.* ¿Decislo de veras? /14/

¹²⁰⁸ *Santas Pascuas*: “locución con que se da a entender que uno se conforma con lo que sucede” (*DRAE*).

¹²⁰⁹ Vestiduras amplias y flotantes, como las de los estudiantes de la Universidad (*DRAE* y *Moliner*).

Gav. Sí.

Nav. ¿Y en vuestra cordura halla
tal desatino acogida? 355

Gav. Pues, ¿qué es lo que os embaraza?

Nav. ¿Qué ha de embarazarme? Todo.

Pari. Es que usted no tiene gana.

Nav. ¿Pues quién hará los galanes?

Pari. De los cuatro, cosa es clara 360
que puede ser cada uno
*el galán de Mariblanca.*¹²¹⁰

Nav. Las damas, ¿quién ha de hacerlas?

La Rea. ¿Pues aún no han visto las sayas?
Los tres que miran haremos 365
damas, dueñas y criadas,¹²¹¹
pues, a Dios gracias, tenemos

¹²¹⁰ Con ese título se conoce un baile entremesado que aparece en la obra de Agustín Moreto, atribuido también a Calderón de la Barca, aunque sin garantía, como señaló María Luisa Lobato; cf. Calderón de la Barca, *Teatro cómico breve*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Reichenberger, 1989, p. 719.

¹²¹¹ Se trata de tres tipos tradicionales de mujer en la comedia española. Sobre la *dueña*, a la que James Iffland se refiere en su estudio *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis books, 1982, vol. I, p. 153, Ricardo del Arco señaló que se trataba de un “obsesión” en “La dueña y la literatura española”, *Revista de Literatura*, 3 (1953), p. 311.

tres rostros como tres caras,
y seremos las tres furias,
si no somos las tres gracias. 370

Nav. ¿Gracioso?

Par. Lo hará Medina.

Nav. ¿Y quién ha de hacer las barbas?

Pari. El barbero.

Nav. Usted toma
oficio que no se paga,
pues, ¿agora da en bufete?¹²¹² 375

Pari. Es que me aplico a las tablas.

Nav. ¿Y música no ha de haber?

Gav. Eso es lo que menos falta; /15/
la merced de Dios tenemos,
que esa es gracia *gratis data*.¹²¹³ 380

¹²¹² *Bufete* era un nombre familiar que solía dársele al bufón, pero es, además, una mesa portátil de madera, compuesta por una o dos tablas, empleada para estudiar o comer.

¹²¹³ A manera de don, la *gracia* que dios nos otorga sin requerir nada a cambio (Palencia). El uso del latín macarrónico es un recurso burlesco del que José Navarro se había servido ya en su poesía (LXXIX, v. 8). Era muy habitual, también, en el teatro,

- Nav.* ¿Y ha de venir de milagro?
- Gav.* Pues digo, mi camarada,
 ¿no es el valenciano Apolo,
 que las perfecciones raras
 de músico y de poeta 385
 tan divinamente enlaza,
 que a sus versos y a sus voces,
 cuando escribe y cuando canta,
 en los conceptos que pule
 y en la armonía que labra 390
 admira el mundo, cual sea
 maravilla más extraña,
 el salir de su cabeza
 o el pasar por su garganta?¹²¹⁴
- Nav.* Ese es mayor disparate, 395
 pues, ¿un sujeto que trata
 materias de tantas veras
 en la ciencia más sagrada,
 queréis que salga a cantar
 en una fiesta profana 400
 aunque fiesta tan decente?

como señalaron Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 148-149, o Abraham Madroñal Durán, “La burla lingüística en el entremés del Barroco”, en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Verbum, 2001, p. 188.

¹²¹⁴ El *paso de garganta* es una expresión que significa el trino de la voz al cantar (*Aut.*, Cejador), que el poeta gusta de emplear en diferentes contextos (véase XXIII, vv. 59-60; XXXI, vv. 47-48), incluido otro momento de esta pieza teatral (*vid. infra*, v. 411).

- Roig.* Pues hay más de que no salga,
*canta dentro la musica.*¹²¹⁵
- Mus.* Yo os asistiré leal
sin que mi intento se tuerza .405
que a tanto empeño me fuerza /16/
la fuerza del natural.
- Nav.* Vive Dios,¹²¹⁶ que va de veras,
y que a mí también me saca
esta voz de mis casillas¹²¹⁷ 410
con sus pasos de garganta.¹²¹⁸
Y, porque en todo parezcan
oráculo sus palabras,
*La fuerza del natural,*¹²¹⁹
pues es comedia estremada, 415
podremos representar
y al instante se repartan
los papeles.
- Gav.* Los galanes
vos los haréis, cosa es clara,

¹²¹⁵ Por el contexto, así como por el gusto humorístico y popular del autor, entendemos que puede tratarse del diminutivo de *musa*, con la terminación propiamente aragonesa.

¹²¹⁶ *vive Dios*: locución interjectiva, juramento (Cejador).

¹²¹⁷ La misma expresión figura en una de las *Poesías varias* (XIV, v. 44) así como en el segundo vejamen (LI).

¹²¹⁸ Sobre la expresión *paso de garganta*, *vid. supra*, v. 394, y, en las *Poesías varias*, XXIII, vv. 59-60 y XXXI, vv. 47-48.

¹²¹⁹ Título de la obra compuesta por Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer, a la que supuestamente precedería esta pieza; de ella tratamos por extenso en nuestro estudio de esta loa.

- que en la tierra de los ciegos, 420
según el refrán lo habla,
el que tiene un ojo es tuerto.¹²²⁰
- Nav.* Si es gusto de todos, vaya,
que, porque por mí no falte,
no de he de replicar en nada. 425
- Mus.* Si a Navarro encomiendan hacer galanes
hará más que supieron hacer sus padres.
- Gav.* Parisiano hará el papel
de Aurora, que es primer dama,¹²²¹
y de hablar bien castellano¹²²² 430
se pica mucho.¹²²³
- Nav.* Y se rasca.
- Pari.* Si me rasco más, ¿podiera /17/
usted a una mujer honrada
disimularle una sobra,
pues no le sabe otra falta? 435
- Goñi.* Si os acordarais, amigo,

¹²²⁰ Manipulación humorística del refrán, aún en nuestra lengua habitual: “en tierra de ciegos, el tuerto es el rey”.

¹²²¹ Protagonista de *La fuerza del natural*, de Cáncer y Moreto.

¹²²² Consta “bablar”, que desajustaría la métrica.

¹²²³ *picarse*: “jactarse” (Fontecha), aquí opuesto a *rascar* (vid. XIV, v. 36 y LXXXI, vv. 15-16).

de vuestro achaque de marras,¹²²⁴
pudierais daros las manos.

Nav. Eso en la tercer jornada.

Mus. Si el papel Parisiano de Aurora estudia, 440
busque para rascarse un sol con uñas.

Gav. Roig puede hacer los segundos.

Roig. Ojalá que yo encontrara
dónde lograr esa dicha,
porque siempre están las damas 445
más pagadas del segundo,
aunque nunca estén pagadas.

Mus. Si a Roig dan los segundos, le hacen ofensa,
porque está muy casado con la primera.

Gav. Las segundas damas puede 450
hacer La Rea.

La Rea. Y me basta,
que soy muy flaco y no puedo
hacer lo que hacía una vaca.

¹²²⁴ *marras*: adverbio de tiempo, de uso familiar o coloquial, “para significar el que ya pasó, y que sucedió algún caso particular” (*Aut.*).

Mus. Den papel a La Rea de pocas planas,¹²²⁵
que aun haciendo segundas ha de ser larga. 455

Goñi. ¿Y nadie de mí se acuerda?
¿Pues yo he nacido en las malvas?¹²²⁶
Busquen comedia en que a todos
nos toque a papel por barba. /18/

Gav. Esa es la que a vos os toca. 460

Goñi. Ahí se ve mi desgracia,
pues no quiero, porque en fiesta
que todos de holgarse tratan,
no es bien que a mí solamente
quieran hacer salir canas. 465

Mus. Haga Goñi los viejos sin enojarse,
pues tan mal lo han tratado sus mocedades.

Gav. Yo haré graciosos.

Nav. Si fuera
Don Quijote de la Mancha
la comedia, bien pudierais 470
hacer vos a Sancho Panza.

¹²²⁵ *plana*: “cara o haz de una hoja de papel impreso o escrito” (*Aut.*).

¹²²⁶ *nacer en las malvas*: “frase con que se da a entender que alguno ha tenido muy bajos principios” (*Aut.*).

- Gav.* ¿Es invidia,¹²²⁷ seor Espina?¹²²⁸
- Nav.* No es invidia, seor Tinaja,
¿pues no veis que estáis muy gordo?
- Gav.* Linda flema usted gasta;¹²²⁹ 475
yo me río de Bezón.¹²³⁰
- Nav.* Pues si tenéis esta gracia,
tomad el sayo.
- Gav.* Y del sayo
me pienso hacer una capa.¹²³¹
- Mus.* Al gracioso de Prado Gavalda exceda, 480
y verán que sus flores son de Valencia.
- Ber.* Pues yo, que aquí estoy callando

¹²²⁷ La variante consonántica era perfectamente común en la época; aparece así, por ejemplo, en la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “Invidia de las ninfas”, en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 340, v. 113. Curiosamente, en las *Poesías varias* figura con los timbres actuales (V, v. 29; VI, v. 24; VII, v. 14; XIII, v. 29; XIV, v. 30; XVIII, v. 11 XXIIb, v. 25; LII, v. 235; LIII, v. 5; LXI, vv. 24 y 41; LXX, v. 4; LXII, 41; LXXV, v. 15; LXXXVII, v. 75; LXXXVII, v. 183).

¹²²⁸ Utiliza el calificativo de “espina”, relativo a la delgadez, como en las *Poesías varias*. *Seor* es abreviatura corriente en el ámbito familiar para el trato de “señor” (*Aut.*).
¹²²⁹ *gastar flema*: mantener una actitud de “calma excesiva, impasibilidad” (*DRAE*).

¹²³⁰ Director de compañía y actor, famoso por representar “la parte de la graciosidad de comedias, bayles y entremeses”, según recoge el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Edición digital, Teresa Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008, s. v. “Bezón, Juan (o Gregorio de Rojas), apodado *el Rapado*”.

¹²³¹ Coincidiendo con el cambio en el reparto de personajes, las ropas se adecuan al arquetipo indicado (capa para los personajes de más categoría, sayo para los criados); todo ello se representa mediante el modismo *hacer de su capa un sayo*, ser “dueño de su voluntad” (*Aut.*).

sepan.

Gav. ¿Qué?

Ber. Que en la Asinara¹²³² /19/
me hallé viniendo a Cerdeña
los papeles de Fabiana 485
y haré su parte.

Gav. Muy linda
partida.¹²³³

Ber. Pues no es muy mala.

Mus. Bernardillo terceras hacer podría
si tuviera la gracia de Bernardilla.

Gav. Juan Bautista las segundas 490
barbas puede hacer.

I. Bau. Estaba
por excusarme, que al fin,
cuando a mí se me encargara,
me desempeñara en otro
papel de más importancia. 495

¹²³² Pequeña isla de la costa de Cerdeña, cuyo nombre se vincula con una especie única y salvaje de asnos de pelaje claro que habita allí.

¹²³³ “Muy linda partida” aparece como un sólo verso; para lograr un octosílabo debe computarse con la siguiente línea.

Gav. Quiera Dios que hagas bien este.

Roig. Ello dirá.

Iuan Bau. Cuando salga
tan mal que las barbas yerre,
yo me pelaré las barbas.

Mus. No se espanten que tenga tanta arrogancia,
500
porque hay poca vergüenza con pocas barbas.

Todos los demás. ¿Y nosotros?

Gav. En criados,
en músicos y criadas,
y las demás sabandijas
que acompañamiento llaman, 505
ayudaréis al festejo.

Los mús. ¿Y sin copla? /20/

Gav. Ya se os canta.

Mus. Estos de la comedia serán la turba¹²³⁴
y si no hacen personas harán figuras.

¹²³⁴ *turba*: “muchedumbre de gente confusa y desordenada” (*DRAE*). “Infame turba de nocturnas aves, / gimiendo tristes y volando graves”, escribe Luis de Góngora en su *Fábula de Polifemo y Galatea*, en *Obras completas*, ed. cit., vol. I, p. 338, vv. 39-40.

los blasones que heredaste¹²³⁷
 eternizara a poder
 dejar de ser inmortales.
 Ya que sin ceños,¹²³⁸ benigno, 530
 sobre la piedad afable
 de tanta soberanía /21/
 tu augusto alcázar fundaste,
 a tus esclavos permite,
 cuando a tus plantas se abaten, 535
 porque sus plantas el centro
 es de sus felicidades,
 que a tu nombre este festivo
 cortejo humilde consagren,
 pues el afecto rendido 540
 primor decente le añade.
 No siempre en la azul campaña,
 no siempre en golfo inconstante,
 sea tu dosel la popa
 y tu alfombra, los cristales.¹²³⁹ 545
 No siempre solicitados
 del viento tus tafetanes,
 las espumas de Neptuno¹²⁴⁰

¹²³⁷ Juan Bautista Ludovisi heredó numerosos títulos nobiliarios de su padre, Nicolás Ludovisi. Véanse los datos recogidos en nuestro estudio a lo largo del capítulo dedicado a la biografía de José Navarro, así como en el análisis de la *Loa para la comedia de la fuerza del natural*.

¹²³⁸ *ceño*: enfado, desagrado (*Aut.*).

¹²³⁹ Las encomiendas militares de Juan Bautista Ludovisi eran fundamentalmente militares (véase el capítulo dedicado a la biografía del poeta).

¹²⁴⁰ Neptuno, dios de los mares, figura también como metáfora de las aguas en LIII, v. 8. Su virtudes son emuladas por personajes de la loa en otros momentos (vv. 163 y 202).

proas encrespen de Marte.

Sereno nido coronen 550
águilas de pino errantes,¹²⁴¹
y en las quietudes del puerto
velero el robre descanse.¹²⁴²
No siempre.

Goñi. ¿Qué es esto amigo?
¿Por dónde el romance entablas? 555
¿Qué dices o con quién hablas?

Nav. Qué sé yo lo que me digo.

Goñi. ¿Y pensabas con efeto¹²⁴³
que el príncipe te escuchaba? /22/

Nav. No sé lo que imaginaba; 560
arreatome el afecto.

Mus. Vuestro dueño se paga de los deseos
aunque en fiesta de esclavos vea los yerros.

Goñi. Haced vos cuenta también,

¹²⁴¹ El tratamiento de las espumas de Neptuno originó el empleo recurrente del cultismo *espumoso*, presente en las escenas marítimas, como ha señalado José María Micó con respecto a *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, ed. cit., pp. 14-15.

¹²⁴² Mantenemos la alternancia de líquidas, “r” por “l”. Cultismo sintáctico: ablativo en caso absoluto, con el sustantivo *velero* a la manera del caso ablativo.

¹²⁴³ “Efeto” aparece sin grupo consonántico, que sí se mantiene, por ejemplo, en “afecto” (v. 561).

aunque sea desatino, 565
que Venus de Chipre vino
y que nos escucha.¹²⁴⁴

Gav. ¿Quién?

Goñi. Venus, la deidad de amor.

Gav. Si su luz nos asistiera,
esto a su beldad dijera 570
si me dejara el temor:

Peregrina beldad, Venus hermosa,
que por reina te adoran a porfía
la esfera en su luciente monarquía,
el prado en su república olorosa. 575

Tú, que del día en la estación dudosa,
el primer esplendor abres al día
y, dejando de estrella la osadía,
en ardiente carmín te enciendes rosa.

A tu arbitrio Cupido los rigores¹²⁴⁵ 580
fulmina de su arpón, que, repetido,
de tu imperio acrecienta los despojos.

Mas si quieres lograr triunfos mayores,
¿para qué son las flechas de Cupido?,
¿dónde brillan los rayos de sus ojos? 585

¹²⁴⁴ La diosa Afrodita o Venus fue criada en la isla de Chipre (Grimal).

¹²⁴⁵ Las acciones de Cupido con sus flechas son tildadas de crueles y tiranas en numerosos versos de las *Poesías varias* (XIII, v. 40; XVIII, v. 11; XVIII, vv. 10 y 21; XLIX, estribillo; LII, v. 169; LXXII, v. 14; LXXVI, v. 17; LXXX, v. 23).

Mus. Vuestros justos aplausos la diosa acepta /23/
y asistidos de Venus tendréis estrella.¹²⁴⁶

Todos menos Gavalda. Si su deidad nos alienta;
ea, a empezar sin temer.

Gav. Falta otra cuenta que hacer, 590
si es que vale el hacer cuenta.

Nav. ¿Qué cuenta?

Gav. Que de galanes y damas¹²⁴⁷
nos atiende algún concurso.

Nav. ¿Pretende 595
tu voz darnos más afanes?

Gav. No, porque a pedir postrado
el perdón mal me acomodo
y, por no errarlo del todo,
lo pediremos cantado.¹²⁴⁸ 560

Mus. Sirviendo a nobleza tal
fácil el perdón se abona,

¹²⁴⁶ Asociada la diosa con los astros, nótese, no obstante, el sentido del término: “Genio, suerte, destino” (*Aut.*).

¹²⁴⁷ En el original figura “que de galanes y de damas”; omitimos la segunda preposición, innecesaria, para que el verso sea octosílabo.

¹²⁴⁸ Recuérdese el estribillo de las quintillas de José Navarro “A la imagen de nuestra señora de Zaragoza la Vieja”: “Lo que tantos os piden, / Virgen, rezando, / esta vez os lo quiero / decir cantando” (XXVII).

que en la nobleza perdona
la fuerza del natural.

Repiten todos representando esta copla y se entran.

ROMANCE
A LOS AÑOS DE SU EXCELENCIA

Vuestra edad, señor, que el sol 565
hoy con luz de oro rubrica,
para que siempre os aclame,
con su misma luz se mida.

A celebrar vuestros años
los siete planetas brindan /24/ 570
y, contándose tres veces,
los que hoy cumplís nos publican.¹²⁴⁹

Júpiter, puesta la mano
con que los cedros fulmina,
en la ancha copa que empuña, 575
si no rayos, echa chispas.

“Brindis”, dijo, “a la salud
del gran Ludovisio, y viva
más que a mi deidad suprema
las consagradas encinas.¹²⁵⁰ 580

Para colocar su bulto,¹²⁵¹

¹²⁴⁹ Juan Bautista Ludovisi cumple, pues, veintiún años en 1666.

¹²⁵⁰ La encina, uno de los árboles predilectos de la lírica gongorina (*Alem.*), es el árbol del que nace la bellota, fruto que simboliza la Edad de Oro.

que ya los bronce fatiga
en templo inmortal la fama,
sagrado nicho aperciba.
Tiemble el África a su nombre¹²⁵² 585
y huelle con planta invicta
las fieras, que sus ardientes
arenas escandelizan.¹²⁵³
Eclipse a sus lunas sea
el noble estoque que vibra, 590
y ocaso después funesto,
el mayor bastón que rija”.
Júpiter calló, el Olimpo
resonó en voces festivas
y, asiendo Marte la copa, 595
sin renunciar la espadilla,¹²⁵⁴
dijo: “¡viva el nuevo Marte,
que estrella ya predomina, /25/
y por su deidad lo invocan
las huestes que lo apellidan! 600
Brille en su pecho diamante
mi luciente arnés, y altiva
Belona a su fuerte mano
la invencible lanza rinda”.

¹²⁵¹ *Bulto* o *vulto*, cultismo gongorino de ascendencia virgiliana, que designa al rostro (*Alem.*).

¹²⁵² Por sinécdoque, se refiere a los enfrentamientos que España mantenía con el norte de África.

¹²⁵³ *Sic.* Metátesis.

¹²⁵⁴ Juega con la copa con la que brinda Marte, y la espada, símbolo de la guerra, recurriendo a los nombres del as de dicho palo, “espadilla”, también propicio para el juego en la literatura de Góngora (*Alem.*).

Calló Marte, y halagüena 605
 Venus, estrella divina,
 que de Adonis y de Marte
 con tantas señas os mira:
 “Viva más años” repite,
 “que en las amenas delicias 610
 de Chipre, deshoja flores
 el mayo nunca marchitas.
 Mejor Helena que a Paris
 mi influencia le destina,
 sin que tan nobles incendios 615
 logren sangrientas cenizas”.¹²⁵⁵
 Siguiose a Venus Diana,
 y antes de mojar las finas
 hojas de rubí en el néctar,
 gritó: “¡Ludovisio viva! 620
 Yo, cuyos varios semblantes
 siguen las aguas rendidas,
 obedientes a mi arbitrio,
 ya furiosas, ya tranquilas,
 cuando las proas que rige 625
 corten las espumas rizas, /26/
 por más que el Austro se enoje,
 haré sus ondas benignas.

¹²⁵⁵ Aludiendo al fuego del amor, Venus pronostica los exitosos amores de Juan Bautista Ludovisi, quien, sin embargo, no lo tuvo fácil, al parecer, para negociar su matrimonio poco después (legajo 3.509, documento 13, del Archivo de Simancas, según el catálogo de Ricardo Magdaleno, *Papeles de Estado. Sicilia. Virreinato español. Catálogo XIX del Archivo de Simancas*, Valladolid, Patronato Nacional de Archivos Histórico, 1951, p. 294).

Y, porque de heroicos triunfos
 generosas sienes ciña, 630
 siembre de otomanas lunas
 la campaña cristalina”.¹²⁵⁶
 Después de la luna al sol
 llegó la copa divina,¹²⁵⁷
 que no perdió por tocarla 635
 la circunstancia de fría.
 “Viva Ludovisio excelso,
 coronado de más dichas
 que rayos cuenta la hermosa
 esfera que mi luz gira. 640
 La ninfa que mis incendios
 supo burlar fugitiva,
 cuando laurel lo corone,
 querrá volver a ser ninfa”.¹²⁵⁸
 Mercurio al vaso sagrado 645
 la mano también aplica,
 aunque quiso en el sombrero
 llenar antes la medida.
 “Viva”, dice, “el héroe invicto,
 y, si a su valor conspira, 650
 infunda mi caduceo¹²⁵⁹

¹²⁵⁶ Alude, mediante las “otomanas lunas”, a las campañas contra los turcos llevadas a cabo en terreno marítimo.

¹²⁵⁷ La luna está relacionada con la diosa Diana, y el sol se refiere a Apolo, que remite a continuación a sus desventuras con la ninfa Dafne.

¹²⁵⁸ Puesto que habla Apolo, remite al triunfo simbolizado en el laurel, que, una vez más, encarna Dafne.

¹²⁵⁹ “Vara delgada, lisa y cilíndrica, rodeada de dos culebras, atributo de Mercurio, dios romano del comercio y mensajero de los dioses, considerada en la Antigüedad

torpe letargo a la invidia.

Si se desvelare Argos,¹²⁶⁰
en calumnias y malicias /27/
aún duran acicalados 655
los filos de mi cuchilla”.

Con trémula voz Saturno
los vítores¹²⁶¹ multiplica,
pero con voces tan duras
que se rompió las encías. 660

Bebió y en sus hondas cuevas
sus ojos el sueño eclipsa,
que ahító¹²⁶² ya de chiquillos
quiso sorberse las niñas.¹²⁶³

Esta, señor, es la fiesta 665
que en aplauso deste día
los siete planetas hacen,
que a vuestras plantas se humillan.

Porque un año más de veinte
cumplís, es tanta alegría, 670

como símbolo de la paz y empleada hoy comúnmente como símbolo del comercio” (*DRAE*).

¹²⁶⁰ Argos o Argo, que de ambas maneras figura en la literatura de la época, “tenía la cabeza guarnecida de cien ojos; de ellos, descansaban dos por turno, los demás vigilaban y peramnecián de guardia” (*Metamorfosis*, libro I, 625-630, p. 224); es “aquel que lucha por vencer el dulce sueño y, aunque el sopor es acogido por parte de los ojos, no obstante, con la otra parte se mantiene en vela” (*ibidem*, 685-688, pp. 226-227). Estuvo al cuidado de Ío, convertida en vaca (*vid. supra*, LXXXVII, v. 199) y fue asesinado por Mercurio. Puesto que había estado al servicio de Hera o Juno, esta terminó colocando en las plumas de su pavo todos los ojos que poseía el personaje, para inmortalizarlo (Grimal).

¹²⁶¹ “Interjección de alegría” (*Aut.*).

¹²⁶² Participio irregular del verbo *ahitar*, que significa excederse o sobrepasarse en algo (*Aut.*).

¹²⁶³ Aparece “soberselas”.

ved que acabada esta fiesta
entran, señor, las viglias.

FIN

IX. OBRA DISPERSA

DE IUSEPE NAVARRO, DOMICILIADO EN ZARAGOZA,

SONETO*

Atrevido pincel,¹²⁶⁴ que el sol ardiente
quisiste reducir a tus bosquejos,
si en sombras no idolatro, adoro en lejos
a quien dictó tus luces en su oriente.

5 El fuego, que en tus rayos se consiente,
luces dudosas son, rayos perplejos,
y en la llama, que admiro en tus reflejos
se equivoca lo activo en lo luciente.

10 Cada matiz ofrece una centella,
porque pueda en su fuego peregrino
víctima del amor arder ufano.

* “De Iusepe Navarro, domiciliado en Zaragoza, / Soneto”, en José Félix Amada y Torregosa, *Palestra numerosa austriaca. En la victoriosa ciudad de Huesca*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1650, f. 31v. El canónigo fue un importante mecenas que patricinó, por ejemplo, la capilla de Santo Domingo de Val de la Seo. Véase María del Carmen Lacarra Ducay, “Iglesia Catedral de San Salvador o la Seo”, art. cit., y Wifredo Rincón García, *La Seo de Zaragoza*, León, Everest, 1987.

¹²⁶⁴ Frente a las repetidas menciones a lo largo de las *Poesías varias* en las que el poeta echa mano del tópico del *ut pictura poesis* (véanse las palabras de Jorge Laborda “Al que leyere”), esta es la oda más explícita al instrumento. También Uztarroz, en su *Aganipe de los cisnes aragoneses*, se refería al “pincel valiente” de Justo Lipsio (ed. cit., p. 102). Conocida es la silva “Al pincel” de Francisco de Quevedo, que comenzara con similares asociaciones a la de este soneto: “Tú, si en cuerpo pequeño, / eres, pincel, competidor valiente / de la Naturaleza”, *Poesía completa*, ed. cit., vol. I, p. 243, vv. 1-4. Valen, por ello, algunos aspectos de aproximaciones al mismo realizadas, por ejemplo, por Luisa López Grigera, “La silva *el pincel* de Quevedo”, *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario: 1923-1973*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1975, pp. 221-241 y Manuel Ángel Candelas, “La silva *Al pincel* de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista”, *Bulletin hispanique*, 98, 1 (1996), pp. 85-95, en el que se recoge una completa bibliografía.

Así al retrato de su esposa bella
se quejaba el monarca más divino,
la vez que pareció menos humano.

AL AUTOR
DE IOSEPH NAVARRO

SONETO*

De la aurora a las luces apercibes,¹²⁶⁵
águila generosa, el docto vuelo,
y al más puro esplendor, honor del cielo,
te remontan las plumas con que escribes.

5 Si nubes se le oponen porque prives
la oposición es luz, y ardor, tu celo,
y, afable en su piedad, a tu desvelo
y a tu musa gratísima recibes.

10 Nocturna es ave la que en vil acento,
en los horrores de la noche obscuros,
infausta gime cuando triste llora.

Y tú, avecilla fiel, que al lucimiento
de los rayos que el sol ilustra puros,
cantas en el oriente de la aurora.¹²⁶⁶

* “Al autor / De Ioseph Navarro / Soneto”, en Isidro de Angulo y Velasco, *Pruebas de la Inmaculada nobleza de María Santísima madre de Dios. Desde el primer instante de su purísima concepción. Hechas para el Rey nuestro Señor don Felipe Cuarto el Grande. Por don Isidro de Angulo y Velasco*, Valencia, Imprenta de Juan Lorenzo Cabrera, Mercader de Libros, 1655, prels.

¹²⁶⁵ *apercibir*: lo mismo que *percibir*, cuya prótesis lingüística origina un término de uso corriente todavía en nuestra lengua (*DRAE*).

¹²⁶⁶ Al amanecer, cuando brilla la aurora.

De don Joseph Navarro
Premiado en tercero lugar
CANCIÓN*

Si del Olimpo fue teatro hermoso¹²⁶⁹
ver un varón constante combatido,¹²⁷⁰
de el ceño de los Hados inclemente,
de atención agradable prevenido
5 asistió todo el coro luminoso,
al ver surcar al griego más prudente
el reino de quien es cetro un tridente,
cuando al árbol ceñido de la nave
el canto despreció de las sirenas,¹²⁷¹

* "Canción" en Ambrosio de Fomperosa y Quintana, *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja. Por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid. Y la Academia de los más célebres ingenios de España. Dedicados al Eminentísimo Señor Cardenal Don Pasqual de Aragón, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, de la Iunta de el Gouierno universal, y coronel de el Regimiento de la Guardia de su majestad. [Por Don Ambrosio de Fomperosa y Quintana, Capitán de una de las Compañías de la Guardia del dicho Regimiento]*, Madrid, Francisco Nieto, 1672, ff. 116v-118v. El evento, en el que participaron, entre otros, Calderón de la Barca o Antonio de Solís, se convocó el 19 de junio de de 1672, como recordó José Simón Díaz, "Fiesta y literatura en el colegio Imperial de Madrid", *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), p. 529.

¹²⁶⁹ Entiéndase *teatro* como "lugar en que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención" (*DRAE*).

¹²⁷⁰ Suele darse la inclusión de la historia de los dioses cristianos en los escenarios paganos, y viceversa, ligada a la interpretación alegórica de la mitología como un avance por parte de los paganos de los conceptos del cristianismo. Esta idea estaba fuertemente ligado a las doctrinas del evermerismo, que influyeron en san Agustín, según las cuales los dioses eran humanos en origen, y su existencia se había producido históricamente, como la de los santos. Sintetiza estas interpretaciones alegóricas del mito en la época que nos concierne Barry Taylor, "Lecturas alegóricas de las *Metamorfosis* de Ovidio en el Siglo de Oro", en *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Rebeca Sanmartín Bastida, Rosa Vidal Doval (eds.), Jeremy Lawrence (introd.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, p. 227.

¹²⁷¹ Las sirenas se convierten en sinónimo de la elocuencia, puesto que atraen con su voz a quienes las escuchan (Suzanne Guillou-Varga, *Mythes, mythographies et poésie*

contra el fiero dragón, monstruo marino,
por ganar en Andrómeda un tesoro,
al viento se atrevió con ligereza
30 del bruto alado al golfo cristalino.¹²⁷⁵
Sin velas, sin timón, norte ni pino,
las cernejas fijó, fió las plumas,
y acometiendo altivo al horror fiero,
tiñó su fuerte acero
35 de venenosa sangre las espumas.
Monstruo mayor venció mejor Perseo,¹²⁷⁶
Francisco santo en cuyo excelso oriente
doró el rico esplendor de la fortuna
los primeros halagos de la cuna,
40 dio su nobleza lauros a su frente.
Pero ambicioso de mayor trofeo
triunfó de la codicia que alimenta
majestad de riquezas ilustrada,
a la pobreza se abrazó sagrada,
45 y en su quietud de precipicio exenta,
ave y no bruto a esferas elevada,

¹²⁷⁵ Por sinécdoque, con el término *golfo* se refiere, en general, a mar (*vid.* XX, v. 31; XXIX, v. 22; XXXVIII; XLI, v. 7; LII, vv. 19 y 229; LIII, v. 6; LVII, v. 3; LXXIV, v. 12; LXXVIII, v. 2; LXXIX, v. 34).

¹²⁷⁶ He aquí un ejemplo de que la mitología, como Pérez de Moya destacara en su *Filosofía secreta*, alberga enseñanzas cristianas. De la misma asociación se sirvió Calderón de la Barca en su auto *Andrómida y Perseo*. Este último venció a Medusa y al monstruo marino que amenazaba a Andrómeda, convertida, por ello, en un símbolo de cristiandad, liberada por Jesucristo. Un paso más allá, los santos que siguen su ejemplo, Francisco de Borja, en este caso, se convierten en un elemento más de la concatenación metafórica. En su lucha contra el demonio, Perseo pretende, justamente, conseguir el amor y el bienestar de Andrómeda, que es tentada y castigada, aunque posteriormente se arrepiente por ello. Reflexiona sobre el argumento y su simbología cristiana José María Ruano de la Haza en su edición de la obra de Calderón (Pamplona, Universidad de Navarra / Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 30-32).

conquistó de sus círculos brillantes
los rubíes, zafiros y diamantes.

50 No sufrió el mar sobre su azul campaña
abrir veredas en su golfo incierto,
hasta que honró sus ondas con la quilla
la nave de Jasón, que hallando puerto¹²⁷⁷
en Colcos emprendió la ilustre hazaña
de conquistar, por rara maravilla,
55 el vellocino, que esplendores brilla,
aunque en toros y sierpe embravecidos
el fuego silbe y bramen los metales,
laureles inmortales
a tan heroico osar fueron debidos.
60 Mas el varón glorioso a cuyo canto
dedica humilde aunque sagrada Clío,
no su empresa el metal más lisonjero,
no el Vellocino fue, sino el Cordero,¹²⁷⁸
que en los cristales del Sagrado Río
65 bañó de plata su profeta santo
cordero sol que dora el horizonte,
y sin que sienta líquidos desmayos,
nieve viste la piel, y el rostro, rayos.

¹²⁷⁷ Se alude al mito de Jasón, hijo de Esón, que fue, a su vez, rey de Yolco. Educado por el centauro Quirón, su más conocida hazaña fue el viaje con los argonautas a la Cólquida, o Cókuida, a cuyos habitantes cita José Navarro (v. 52), y la obtención del vellocino de oro, valiosa piel de carnero (v. 55). Su heroicidad, ponderada por muchos (Grimal), es emulada por san Francisco de Borja.

¹²⁷⁸ Nótese la fórmula sintáctica, *no A, sino B*. Explica el poeta las diferencias, aunque similitudes, entre el santo y el héroe mitológico, siguiendo una asociación señalada ya por Cicerón en la Antigüedad. Cf. Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, ed. cit., p. 288.

70 En valle fácil, en difícil monte
(o eneros yelen, o florezcan mayos),
sus estampas y luz con fee constante
imitando obediente, siguió amante.

75 Desde el primer incendio de su oriente,
hasta el glorioso ocaso de su vida,
que su esplendor acrisoló en su hoguera,
se vio la fortaleza combatida
del Hércules tebano que, valiente,
contra su diestra en vano considera
fuego el monstruo escupir, rugir la fiera.
80 Coronó sus fatigas y desvelos
la llama abrasadora en cuya pira
víctima de su ira
fue aun más que sacrificio de sus celos.

85 ¡Oh, tú, sagrado Alcides! ¡Borja santo!
Que aplicando constante el hombro fuerte
te vio de luz coluna radiante
la esfera de quien es Loyola Atlante,¹²⁷⁹
si es león la soberbia,¹²⁸⁰ si se advierte

¹²⁷⁹ Se refiere a san Ignacio de Loyola (1491-1556), militar y religioso, fundador de los jesuitas (aprobada en 1540), orden a la que pertenecía san Francisco de Borja, santo homenajeado. Fue herido durante su participación en la defensa de Pamplona contra los franceses (1521), y dicen que su convalecencia supuso el nacimiento de su vocación. Fue autor de unos famosos *Ejercicios espirituales*. Véase la *Vida del glorioso patriarca San Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús*, de Juan Eusebio Nieremberg, Madrid, Imprenta Real, 1636.

¹²⁸⁰ El león es icono de la violencia, pero, además, de la soberbia, tal y como queda representado por Dante en el comienzo de la *Divina comedia*, junto con una loba y una

90 hidra el profano amor, si el dulce encanto
de la ambición exhala humo en centellas,
 Hércules te miró más invencible,¹²⁸¹
de tanta fiera el escuadrón horrible,
 hasta que dando luz a las estrellas,
 privilegio en tus méritos posible,
95 las ilustró tu espíritu desatado
en incendios de amor sacrificado.

 Suspende, humilde Clío,
 la voz al labio, el golpe al instrumento,
 pues ya, con celo pío,
100 cuantas aves lisonja son del viento
 y nievan las orillas
 del Betis y Ebro en cándidas cuadrillas,
 todas en dulce canto,
 en suave armonía,
105 aplauso docto de Francisco Santo,
 sonoras celebrando el feliz día
 en el que el Tíber le erige sus altares,
 cisnes sagrados son de Manzanares.

pantera; véase la edición citada de Abilio Echeverría, Carlos Alvar (pról.), Madrid, Alianza, 1995.

¹²⁸¹ Recuérdese que uno de los doce trabajos de Hércules fue matar a la Hidra, asociada por José Navarro con el amor profano (v. 89); véase Natale Conti, *op. cit.*, p. 485.

DE DON JOSEPH NAVARRO

LIRAS*

Grave impulso en la vista,
de Andrés publica hecho peregrino,
sin que atento resista.
Ve al redemptor divino
5 y a sus huellas se entrega sin camino.

Imponderable efecto,
a seguir sin luz casi se adelanta,
mal discernido objeto,
mas, ¡ay!, que lumbre tanta,¹²⁸²
10 la vista no informó, inflamó la planta.¹²⁸³

Mayor exceso, empero
(que en más facción, ceder deba más gloria)
de Juan de Dios venero;
le arrastra en la oratoria
15 inanimada especie a la memoria.

* “Liras” en Antonio de Sarabia, *Justa literaria, certamen poético, o sagrado influxo, en la solemne, quanto deseada Canonización del Pasma de la Caridad, el Glorioso Patriarca, y padre de pobres San Juan de Dios, fundador de la religión de la Hospitalidad. Celebrose en el claustro del Convento del Hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios, y Venerable Padre Antón Martín de esta corte, el domingo diez de junio del año de mil seiscientos y noventa y uno (Dedicada a Francisco de San Antonio, General que ha sido dos veces de dicha religión...)*, Madrid, Bernardo de Villa Diego, 1692, pp. 61-62.

¹²⁸² Sobre la estructura sintáctica de este verso, véanse II, v. 11; LXI, v. 26.

¹²⁸³ Verso bimembre, de estilo gongorino, que tanto abunda en la poesía de José Navarro.

Oye en ministro culto
la voz sagrada y a su Norte atento,
al aire dando bulto¹²⁸⁴
sigue el conocimiento,
20 entidad que fraguó el entendimiento.

¿Cuándo no es del oído
el eco suspensión en las pasiones?
¿Ni a quién ha permitido
tan libres las acciones,
25 que aun lo mental no ocupe en reflexiones?

Da el prodigio el instante,
y lo es que en él Andrés tanto comprenda,
mas en Juan, que elegante
para que mucho entienda,
30 borre el discurso la anchurosa senda.

Sea en Andrés notable,
que en muda comprensión seguirle pudo,
pero en Juan, admirable,
que estando el juicio rudo
35 le iluminase del discurso mudo.

Sin que forma perciba,

¹²⁸⁴ Como en *Perfil del aire* de Cernuda (1927), que tan bien leyó a los poetas del Siglo de Oro, además del soplo divino que implica la creación de la vida, la existencia, en el aire se dibujan los perfiles de las cosas.

el bulto sigue Andrés, al él definible;
Juan, sin materia viva,
la forma imperceptible,
en lo incorpóreo es más que en lo visible.

OTRA PINTURA DEL SEÑOR JOSEPH NAVARRO*

Bellísimo trasto mío,
que a pesar de mis querellas
he conservado mi amor
solo con azúcar piedra,
5 que como el tuyo obstinado
estaba con la dureza
de tu pecho, le ablande
con esta dulce receta.
Hoy he de ser tus gracias
10 y de tus indulgencias
con mi mano y con mi pluma
tu evangelista siquiera.
Aquí Apolo, aquí señor,
en el pico de mi lengua,
15 vengan coplas como el puño
y, si no, como muñecas.¹²⁸⁵
Comienzo por tus dos ojos,
y comienzo de manera
que por ser barro he de dar¹²⁸⁶
20 con mis otros dos en tierra.

* MSS/3884 de la Biblioteca Nacional de España: *Poesías varias*, fols. 410v-411r (el primero de una serie de seis volúmenes del siglo XVII, manuscritos encuadernados, de 23 x 17 cm.; consta de 423 folios numerados, algunos de ellos en blanco. Con varias obras fechadas, aunque no precisamente esta.)

¹²⁸⁵ Se dice *verdades como puños* cuando estas son incontestables, pero alude también al tamaño (*DRAE*).

¹²⁸⁶ “Ser barro”, también en las *Poesías varias* (XV, v. 99; LIV, v. 40).

No lucen como lucero,
ni tampoco como estrella,
que el lucir como el sol mío,
se te puso en la cabeza.
25 Súbome un poco más alto,
y doíte entre cejas,
que por estar en tu frente
son de los más lindo afrenta.
30 A la nariz para ver
de tu boca tantas perlas
el artífice la hizo¹²⁸⁷
dos ventanas muy bien hechas.
35 Mil milagros cada día
hace al vivo tu viveza
pues haces resucitar
a las pasiones más muertas.
40 Son tus partes todas juntas
tan celestiales y bellas
que forman entre sí mismas
una hermosa competencia.
45 Bien haya yo cien mil veces
porque quiero que me quieras
y aun por eso puedo hacer
como dicen muchas piernas.
45 Bien haya aquel que a tu red

¹²⁸⁷ Nuevo caso de laísmo, también presente en las *Poesías varias*: “la dan con él en el rostro / cuando este velo la entregan” (XXXIII, v. 24); “liberal la ofrece / [...] / jazmines de marfil y rosas de oro” (LII, v. 43); “La cruzaron la cara” (título del poema LV).

tantos hoy aciertos pesca
que sólo parecen yerros
cuando no son de tus sedas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MANUSCRITOS

FONSECA Y ALMEIDA, Melchor de: *Poesías varias* (Ms-342 de la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza).

FRAYLLA, Diego: *Lucidario de la Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, 1603.

LABORDA, Jorge: “Vexamen que dio Jorge La Borda en la Academia que se celebraba en cassa del Sr. Conde de Lemus” (Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, inventario 15310, papeles de Francisco de la Torre y Sevil, ff. 16r-19r).

LATASSA, *Memorias Literarias de Aragón*, vol. II, p. 243 (Mss. 76, 77 y 78 de la Biblioteca Pública Provincial de Huesca).

LEZAÚN, Tomás Fermín de: *Poesías varias*, 1747-1778 (Ms-240, 387/389 de la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza).

[*Pruebas de la concesión del Título de Caballero de la Orden de Santiago de José Navarro y Bermuz, natural de Molinos, 1669*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo Histórico Nacional, Sección de Órdenes Militares, Santiago, Pruebas de Caballeros, Exp. 5688.

SARAVIA Y MENDOZA, Gaspar de: *Lo que es comedia: comedia en tres jornadas* (Mss/16614 de la Biblioteca Nacional de España).

OBRA DE JOSÉ NAVARRO

“[Al autor. Soneto]” en ANGULO Y VELASCO, Isidro de: *Pruebas de la Inmaculada nobleza de Maria Santísima*, Valencia, Lorenzo Cabrera, 1655, prels.

“Canción” en FOMPEROSA Y QUINTANA, Ambrosio de: *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja. Por el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid. Y la Academia de los más célebres ingenios de España. Dedicados al Eminentísimo Señor Cardenal Don Pasqual de Aragón, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, de la Iunta de el Gouierno universal, y coronel de el Regimiento de la Guardia de su majestad. [Por Don Ambrosio de Fomperosa y Quintana, Capitán de una de las Compañías de la Guardia del dicho Regimiento]*, Madrid, Francisco Nieto, 1672, ff. 116v-118v.

“Don José Navarro al Ilustrísimo señor don Juan de Moncayo, marqués de San Felices en la publicación de sus *Rimas*” en MONCAYO, Juan de: *Rimas*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1976, p. 31.

“Liras” en SARABIA, Antonio de: *Justa literaria, certamen poético, o sagrado influjo, en la solemne, quanto deseada Canonización del Pasma de la Caridad, el Glorioso Patriarca, y padre de pobres San Juan de Dios, fundador de la religión de la Hospitalidad. Celebrose en el claustro del Convento del Hospital de Nuestra Señora del Amor de Dios, y Venerable Padre Antón Martín de esta corte, el domingo diez de junio del año de mil seiscientos y noventa y uno*, Madrid, Bernardo de Villa Diego, 1692, pp. 61-62.

Loa para la comedia de la fuerza del natural, Caller, Antonio Galçerin, 1666.

“Otra pintura del señor Joseph Navarro”, *Poesías varias*, MSS/3884 de la Biblioteca Nacional de España, vol. 1, fols. 410v-411r.

Poesías varias, Zaragoza, Miguel de Luna, 1654.

Poesías germanescas, John McMurry Hill (ed.), Bloomington, Indiana University Publications, 1945, LIV, p. 163.

Romancero aragonés. Quinientos romances históricos, histórico-legendarios, líricos, novelescos y religiosos, José Gella Iturriaga (ed.), Ramón Celma Bernal (pról.), Zaragoza, Talleres editoriales “El Noticiero”, 1973, pp. 287-288, 329-330, 387, 450, 448, 487, 559.

Romances varios de diversos autores, Antonio Díez (ed.), Zaragoza, Miguel de Luna, 1663, p. 138 [“A Frasquilla la Frutera”] y p. 141. [“Para reñir los tahúres”, sin autoría].

“Soneto” en AMADA Y TORREGOSA, José Félix: *Palestra numerosa austriaca. En la victoriosa ciudad de Huesca*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe, 1650, f. 31v.

“[Soneto]” en FERNÁNDEZ PERALTA, Juan: *Para sí*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1661, prels.

Vida y milagros del príncipe de los Anacoretas y padre de los cenobiarcas, nuestro padre san Antonio Abad el Magno. Traducida de francés en castellano por un devoto del santo. Sácala a luz el R. D. Joseph Navarro, Barcelona, Rafael Aguirre Impresor, 1683.

Vida y milagros del príncipe de los anacoretas, padre de los cenobiarcas, nuestro Padre San Antonio Abad el Magno, traducida del francés al castellano [...] sácala a luz el R. Don José Navarro [...] van añadidas en esta impresión las grandezas de la religión de San Antonio en las partes de Etiopía y Egipto, Barcelona, Imp. De Sierra y Martí, 1823.

Xácaras, y romances varios, compuestos de diversos autores, Málaga, Pedro Castera, 1668, ff. 39v. [“A Frasquilla la Frutera”] y 41v. [“Para reñir los tahúres”, sin autoría]

REFERENCIAS SOBRE JOSÉ NAVARRO Y SU OBRA

- ALATORRE, Antonio: "Fortuna varia de un chiste gongorino", *Nueva revista de Filología Hispánica*, XV (1961), pp. 483-504.
- ALVAR, Manuel: *Aragón: Literatura y ser histórico*, Zaragoza, Libros Pórtico, 1976.
- ANDRÉS, Ramón: *Tiempo y caída. Temas de la poesía barroca española*, Barcelona, Sirmio, 1994, 2 vols.
- ANDRÉS UZTARROZ, Juan Francisco: *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama por El Doctor Juan Francisco Andrés*, Zaragoza, 1781.
- ___ (ed.) *Certamen poético que la Universidad de Zaragoza consagró a D. Pedro Apaolaza en 1642*, Ángel San Vicente (ed.), Aurora Egido (introd.), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1986.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del: *La Erudición Aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934.
- ___ *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950, 2 vols.
- BARRERA y Leirado, Cayetano Alberto de la: *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- BÈGUE, Alain: "Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1750", *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2010, p. 404.

- BONDÍA, Ambrosio: *Cítara de Apolo y Parnaso en Aragón*, José Enrique Laplana (ed.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. C y CIX, nota.
- BORAO, Jerónimo: *La imprenta en Zaragoza con noticias preliminares sobre la imprenta en general*, Zaragoza, Imprenta y Librería de Vicente Andrés, 1860, p. 57.
- CACHO PALOMAR, María Teresa: “Una poética para una escuela: el *Genio de la Historia*”, *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura. Actas del I y II Curso en torno a Lastanosa*, José Enrique Laplana Gil (ed.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 15-27.
- “Los Argensola en Italia”, *Argensola*, 119 (2009), pp. 187-209.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel: Manuel Ángel Candelas Colodrón, *Quevedo en la polémica del patronato jacobeo. Estudio del Memorial por el Patronato de Santiago y de Su espada por Santiago de Francisco de Quevedo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.
- “El modelo de Quevedo”, *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Ignacio García Aguilar (ed.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 25-39 (p. 29, nota).
- CÁNCER Y VELASCO, Jerónimo de: *Obras varias*, Rus Solera López (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina: “Falsificaciones literarias y editoriales en la novela corta”, *Imposturas literarias españolas*, Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 33-55.
- CASTRO Y CALVO, José María: *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Zaragoza, Universidad, 1937, pp. 47-48.

- CEJADOR Y FRAUCA, Julio: *Historia de la lengua y literatura castellana. Época de Felipe IV o de Lope y Calderón*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, vol. V, p. 214.
- COLÓN, Isabel: "Sobre un plagio de Mariana de Carvajal", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18 (2000), pp. 397-402.
- DICASTILLO, Miguel de: *Aula de Dios, Cartuxa Real de Zaragoza (Zaragoza, 1637)*, ed. facsímil con estudio preliminar de Aurora Egido, Zaragoza, Libros Pórtico, 1978, p. 49.
- Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2010, vol. I.
- DUCE, Jesús: "Las academias literarias aragonesas del siglo XVII", *Ágora*, 4 (2006), pp. 12-18.
- EGIDO, Aurora: *La poesía aragonesa del siglo XVII y el culteranismo (Resumen de la tesis)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1976, pp. 6, 17-18.
- ___ *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1979.
- ___ "Los modelos en las justas poéticas aragonesas del siglo XVII", *Revista de Filología Española*, LX (1978-1980), pp. 159-171.
- ___ "Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI-XVII)", *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su IV Centenario*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 9-73.
- ___ "Las academias literarias de Zaragoza en el siglo XVII", Aurora Egido (ed.), *La literatura en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1984, pp. 101-128.

- ___ “La Literatura en Aragón: de los orígenes a finales del siglo XVIII”, *Enciclopedia Temática de Aragón*, 7 [La literatura], Zaragoza, Ediciones Moncayo, 1988, cap. V, pp. 97-225.
- ___ “«Dos soles de poesía»: Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola”, *Argensola*, 119 (2009), pp. 15-40.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- FUCILLA, Joseph G.: *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas [*Revista de Filología Española*, anejo LIX], 1953, p. 153, n. 11.
- GALLARDO, Bartolomé José: *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadaneira, 1866, vol. II, pp. 1089-1091.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio: “Tras el *Parnaso* (1648): Aproximación a modelos editoriales de mediados del XVII”, *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Ignacio García Aguilar (ed.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 61-76 (pp. 66-67).
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente: *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*, Fernando Lázaro Carreter (pról.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1986.
- GONZÁLEZ MIGUEL, J. Graciliano: *Presencia napolitana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979, pp. 315-316.
- HERRANZ Alfaro, Natividad y Esperanza VELASCO de la Peña: “La imprenta zaragozana en el siglo de Gracián”, *Libros libres de Baltasar Gracián* [Catálogo de la exposición bibliográfica], Ángel San Vicente Pino (ed.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 143-191.

- JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel: *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, Tipografía “académica”, 1927, pp. 268-269.
- KING, Willard. F.: *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Real Academia Española, 1963.
- LAYNA RAZ, Francisco: “Dicterio, conceptismo y frase hecha: A vueltas con el vejamen”, *Nueva revista de Filología Hispánica*, XLIV, 1 (1996), pp. 27-56.
- LATASSA Y ORTÍN, FÉLIX: *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico [por] Miguel Gómez Uriel [reedición facsímil]*, Pamplona, Analecta, 2001, vol. II, p. 398.
- *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses. 1641-1688*, Genaro Lamarca (ed.), Sofía Argüís *et al.* (col.), Zaragoza, Real Sociedad Económica de Amigos del País / Ibercaja, 2005, vol. III, pp. 167, 187.
- LORENZO TENA, Antonio: “La librería de Nicolás Massieu Salgado (1720-1791)”, *Cartas diferentes. Revista canaria de patrimonio documental*, 4 (2008), pp. 175-236.
- MATEOS ROYO, José Antonio: “Teatro religioso y configuración escénica: Los entremeses del *Corpus* de Zaragoza”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 52-53 (1997), pp. 103-115.
- MCVAY, Ted E.: “La academia zaragozana que se reunía en casa de los condes de Lemos y Andrade: nuevos aportes a su historia”, *Calíope*, 17, 2 (2011), pp. 103-118.
- MOLINA I FIGUERAS, Joan: “La ilustración de leyendas autóctonas: el santo y el territorio”, *Analecta sacra tarraconense. Revista de ciènces historicoeclesiàstiques*, 70 (1997), pp. 5-20.
- MONCAYO, Juan de: *Poema trágico de Atalanta e Hipomenes*, Zaragoza, 1656.

- ___ *Rimas*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1976.
- MUÑOZ ALTEA, Fernando: *Blasones y apellidos*, México, D. F., Rey de Armas de la Real Casa de Borbón Dos Sicilias, 2002, p. 638.
- NIPHO, Francisco Mariano: *Cajón de Sastre*, II, Madrid, Imprenta de Miguel Escribano, 1781, p. 156, n. 11.
- PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, Barcelona, Librería Palau, 1948, vol. 10, p. 437.
- ___ *Manual del librero hispano-americano: Inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América Latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días*, Agustín Palau Claveras (pról.), Madrid, Julio Ollero, 1990, vol. 19, p. 32.
- PALOMO, María Pilar: “La poesía y la novela en la época barroca”, *Historia de España*, Ramón Menéndez Pidal y José María Jover Zamora (dirs.), Madrid, Espasa Calpe, 1986, vol. XXVI, pp. 319-402.
- El Parnaso versificado. La construcción de la República de los poetas en los Siglos de Oro*, Pedro Ruiz Pérez (coord.), Madrid, Abada Editores, 2010, pp. 188, 192, 194, 240 (textos 209, 215, 216, 223).
- PENNEY, Clara Louisa: *Printed books. 1468-1700 in the Hispanic Society of America*, New York, Hispanic Society of America, 1965, p. 378.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio: “Las corrientes poéticas en tiempos de los Argensola y la poesía aragonesa”, *Argensola*, 119 (2009), pp. 167-185.
- ___ “Introducción a la poesía aragonesa de los Siglos de Oro”, *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Santa Cruz de Tenerife, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 227-244.

- La poesía aragonesa del Barroco*, José Manuel Blecua (ed.), Zaragoza, Guara Editorial, 1980, pp. 129-136.
- Poesía de la Edad de Oro. II. Barroco*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 2003, p. 374, nota.
- QUEROL COLL, Enric: *Estudis sobre cultura literaria a Tortosa a l'edat moderna*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Monstserrat, 2006, p. 257.
- ROBBINS, Jeremy: *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis Books, 1997.
- RODRÍGUEZ, José: *Biblioteca Valentina*, Valencia, José Tomás Lucas, 1747, p. 569.
- RUIZ PÉREZ, Pedro: “Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)”, *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Ignacio García Aguilar (ed.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 109-124 (p. 114).
- ___ “La edición zaragozana a mediados del siglo XVII y la sistematización del libro de poesía”, *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 69-101.
- SÁNCHEZ, José: *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961, pp. 269 ss.
- SÁNCHEZ, Vicente: *Lira poética*, Jesús Duce García (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, 2 vols.
- SIMÓN DÍAZ, José: *Índice de justas poéticas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962, p. 77.
- ___ *Siglos de Oro: Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1972, vol. IV, n. 2917.
- ___ *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, Kassel, Reichenberger, 1983.

- ___ *Mil biografías de los Siglos de Oro (Índice bibliográfico)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985, p. 31 (n. 138).
- ___ *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1992, vol. XV, n. 1301, 5129-5145, 5188.
- VIGNAU, Vicente: *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de la Orden de Santiago desde 1501 hasta la fecha*, Madrid, Tello, 1901, p. 242
- WILSON, Edward. M.: “Un romancero tardío y desconocido”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVIII (1965-1966), pp. 443-452.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LITERATURA Y CULTURA ARAGONESA DE LA ÉPOCA

- ABARCA DE BOLEA, Ana Francisca: *Vigilia y octavario de San Juan Bautista*, M.^a Ángeles Campo Guiral (ed.), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1993.
- AGUSTÍN Y REUS, Gaspar: *Don Gaspar Augustin Reus, y Coscon, cuyas son las varonías de Lurcenich, Malejan, Boquiñe, y Ribas, y el útil de la Corte de la Governación de la ciudad [...]*, s. l., s. n., s. a
- ALBAREDA PIAZUELO, Joaquín: *El retablo de San Bernardo de la Seo*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1952.
- ALFAY, José: *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, José Manuel Blecua (ed.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1946.
- ALVAR, Manuel: *Estudios sobre el Octavario de doña Ana Abarca de Bolea*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1945.
- ___ “Un rasgo aragonés: La agudeza de conceptos”, *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1977, pp. 21-29.
- ___ *Edición y estudio del Entretenimiento de las musas de don Francisco de la Torre y Sevil*, Valencia, Universidad, 1987.
- AMADA Y TORREGOSA, José Félix: *Compendio de los milagros de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, primer templo del mundo edificado en la Ley de Gracia, consagrado con asistencia personal de la Virgen Santísima, viviendo en carne mortal*, Zaragoza, Herederos de Agustín Verges, 1680.
- ANDRÉS, Domingo: *Poesías varias del alcañizano Domingo Andrés*, José María Maestre Maestre (ed.), Juan Gil (pról.), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987.

- ANDRÉS ARRIBAS, Ignacio: *La botica del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza (1425-1808)*, Madrid, 1991. [Tesis doctoral <<http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/D/1/AD1002501.pdf>>]
- ANSÓN, Arturo y Belén Boloqui: “Zaragoza barroca”, *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Guillermo Fatás (coord.), Zaragoza, Ayuntamiento / Delegación de Patrimonio artístico, 1982, pp. 221-296.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del: *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.
- ___ “Baltasar Gracián y los escritores conceptistas del siglo XVII”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1953, III, pp. 693-723.
- ___ *La imprenta en Huesca. Apuntes para su Historia*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1984.
- ARRIETA ALBERDI, Jon: *El Consejo supremo de la Corona de Aragón (1494-1707)*, Jesús Lalinde Abadía (pról.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1994.
- ASENSIO SALVADÓ, Eduardo: “Un principio de catalogación de los documentos del Consejo Supremo de Aragón”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 10-11 (1960), pp. 227-272.
- ASÍN REMÍREZ DE ESPARZA, Francisco: “Los primeros pasos de la imprenta en Huesca: la formación de una imprenta universitaria”, *Mundo del libro antiguo*, dir. Francisco Asín, Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 101-118.
- ___ “La imprenta en Huesca en la época de Gracián”, *Libros libres de Baltasar Gracián*, Ángel San Vicente Pino (ed.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, pp. 95-141.

- BAQUERO, Aurelio: *Bosquejo histórico del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1952.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel y DÍAZ DE RÁBAGO CABEZA, Belén: *Museo de Zaragoza: Secciones de Arqueología y Bellas Artes*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988.
- BERNAL DEL CORRAL, Fray Antonio: *Gloriosa fecundidad de María en el campo de la católica Iglesia. Descripción de las excelencias, è Ilustres hijos del Real Convento de San Lázaro de la Ciudad de Zaragoza del Real, y Militar Orden de nuestra Señora de la Merced Redención de Cautivos*, Barcelona, Rafael Figuroa, 1698.
- BLANCO, Emilio: “Del valor al crédito: conceptos económicos en Gracián”, *Los conceptos de Gracián. Tercer Coloquio Internacional sobre Baltasar Gracián en ocasión de los 350 años de su muerte (Berlín, 27-29 de noviembre de 2008)*, Sebastian Neumeister (ed.), Berlin, Edition Tranvía, 2010, pp. 147-169.
- BLECUA, José Manuel: “Poesías de Martín Miguel Navarro”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 16 (1945), pp. 217-317.
- BORAO, Jerónimo: *Poesías*, Zaragoza, s. n. [Tipografía Calisto Ariño], 1869.
- ___ *La imprenta en Zaragoza*, Vicente Martínez Tejero (ed.), Zaragoza, Ibercaja, 1995.
- CACHO PALOMAR, María Teresa: “«Ver como vivir». El ojo en la obra de Gracián”, *Gracián y su época. Actas, ponencias y comunicaciones de la I Reunión de Filólogos Aragoneses (28 de febrero, 1 y 2 de marzo de 1985)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1986, pp. 117-135.

- CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII. Polifonistas y ministriles*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1978.
- CAMÓN Y TRAMULLAS, Inocencio de: *Memorias literarias de Zaragoza. Parte primera*, Zaragoza, Francisco Moreno, 1768.
- Cancionero de 1628*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- CANELLAS LÓPEZ, Ángel: *Historiografía de Zaragoza*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1977.
- CARAMUEL Y LOBKOWITZ, Juan: “*Sintagma de arte typographica*”, Pablo Andrés Escapa (ed.), *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 267-287.
- CARRETERO CALVO, Rebeca: “La sillería coral de Nuestra Señora de la Merced de Tarazona y otras sillerías documentadas de Antonio de Ribas”, *Turiaso*, 17 (2003-2004), pp. 95-118.
- CASAUS BALLESTER, María José: “Noticias de las casas de Silva e Híjar según un documento del siglo XVIII”, *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 10 (2004), pp. 330-360.
- ___ “El señorío, luego ducado de Híjar, trayectoria familiar y acumulación de títulos nobiliarios”, *Jornadas sobre el Señorío-Ducado de Híjar. Siete siglos de historia nobiliaria española*, María José Casaus Ballester (coord.), Híjar (Teruel), Centro de Estudios Bajo Martín, 2007, pp. 159-186.
- ___ “La casa ducal de Híjar y sus enlaces con linajes castellanos”, *Boletín Millares Carlo*, 27 (2008), pp. 101-127.
- CASTILLO RAMÍREZ, Elena y MAÑAS ROMERO, Irene: *Ecos de Velázquez [Catálogo de la Exposición. Cajamurcia Belluga, del 15 de abril al 8 de*

- junio de 2008], Murcia, Fundación Cajamurcia / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008.
- CASTRO Y CALVO, José María: "El *Para sí* de Juan Fernández y Peralta", *Estudios dedicados a Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Gredos, 1955, vol. II, pp. 335-355.
- CATALÁN, María Soledad y FARO, Agustín: *Introducción a la historia de la literatura en Aragón*, Zaragoza, Mira, 2010.
- CLEMENTE, Enriqueta: *Las Cortes de Aragón en el siglo XVII. Estructuras y actividad parlamentaria*, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1997.
- COLODRERO Villalobos, Miguel de: *Golosinas del ingenio (Zaragoza, 1642)*, Valencia, [Castalia], 1960.
- COSTER, Adolphe: "Una academia literaria aragonesa: *La Pítima* contra la ociosidad (1608)", *Linajes de Aragón*, 3, 20 (1912), pp. 357-363.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los amantes de Teruel*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907.
- CRIADO MAINAR, Jesús: "El impacto del Concilio de Trento en el arte aragonés de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. Claves metodológicas para una primera aproximación al problema", *Discurso religioso y Contrarreforma*, Eliseo Serrano, Antonio Luis Cortés y José Luis Betrán (coords.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, pp. 273-327.
- CUEVAS SUBÍAS, Pablo: *La formación de Manuel de Salinas en el Barroco oscense*, Huesca, Ayuntamiento de Huesca, 1995.
- DELGADO CASADO, Juan: "Fuentes bibliográficas para el estudio del arte efímero zaragozano", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXII (1985), pp. 27-38.

- DÍEZ Y FONCALDA, Alberto: *Poesías varias*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1653.
- EGIDO, Aurora: “Retratos de los Reyes de Aragón, por Andrés de Uztarroz”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 33-34 (1979), pp. 173-223.
- ___ *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1987.
- ___ “La vida cultural oscense en tiempos de Lastanosa”, *Signos. Arte y cultura en Huesca: De Forment a Lastanosa*, Huesca, Diputación de Huesca, 1994, pp. 99-109.
- ___ *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza, 1996.
- ___ “Justas poéticas marianas en el Barroco aragonés”, *María, fiel al espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco. Catálogo de la exposición* (Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 8 de septiembre-10 de noviembre de 1998), María del Carmen Lacarra (ed.), Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998, pp. 63-75.
- ___ “La *Nobleza virtuosa* de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 54-55 (1998), pp. 9-33.
- ___ “Gracián y sus libros”, *Libros libres de Baltasar Gracián*, Ángel San Vicente Pino (ed.), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001, pp. 51-86.
- ___ *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001.
- ___ “Cuatro aprobaciones y una dedicatoria de Baltasar Gracián”, *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, 2004, vol. I, pp. 385-398.
- ___ “Mitografía e historia literaria. La *Agudeza* de Gracián ante el panteón clásico”, *Zwischen dem Heiligen und dem Profanen. Religion, Mythologie, Weltlichkeit in der spanischen Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit*, Wolfram Nitsch y Bernhard Teuber (eds.), München, Wilhelm Fink, 2008, pp. 93-117.

- ___ “La Academia de los Anhelantes de Zaragoza y la casa llana”, *De moneda nunca usada. Estudios filológicos dedicados a José M.^a Enguita Utrilla*, Rosa M.^a Castañer Martín y Vicente Laguens Gracia (eds.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2010, pp. 251-261.
- EGIDO, Aurora y Luis SÁNCHEZ LAÍLLA: “Certámenes literarios aragoneses del Siglo de Oro”, *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1995, pp. 47-68.
- ESCUELA, Jerónimo: *Lágrimas del real convento de San Francisco de Zaragoza, en las exequias del rey nuestro señor don Felipe de Austria*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1665.
- EZQUERRA ABADÍA, Ramón: *La conspiración del duque de Híjar (1648)*, Madrid, Imprenta y encuadernación M. Borondo, 1934.
- FALCÓN, Isabel: “La festividad del Corpus Christi en los pueblos de Aragón en la Edad Media”, *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las quintas jornadas celebradas en Zaragoza, del 15 al 18 de diciembre de 1982*, Zaragoza, s. n. [Cometa], 1984, pp. 625-632.
- ___ “La procesión del Corpus en Zaragoza en el siglo XV”, *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las quintas jornadas celebradas en Zaragoza, del 15 al 18 de diciembre de 1982*, Zaragoza, s. n. [Cometa], 1984, pp. 633-638.
- FELICES DE CÁCERES, Juan Bautista: *Justa poética por la virgen santísima del Pilar*, Zaragoza, Diego Latorre, 1629.
- FRAYLLA, Diego: *Lucidario de la Universidad de Zaragoza*, Ángel Canellas López (ed.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1983.
- FUENTES, Francisco: “El P. Baltasar Gracián y la familia Francés de Urrutigoyti y Lerma”, *Príncipe de Viana*, 34 (1949), pp. 53-64.

- GARCÍA CUETO, David: *Seicento boloñés y Siglo de Oro español*, [Madrid,] Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 160-163.
- GARCÍA FUENTES, M.^a Cruz: “Tratamiento burlesco de la mitología en la *Fábula de Asteria y Júpiter* y en la *Fábula de Cenea y Neptuno*, de A. Díez y Foncalda”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 31, vol. 1 (2011), pp. 167-184.
- GIMÉNEZ SOLER, Andrés: “El teatro en Zaragoza antes del siglo XIX”, *Universidad*, 9 (1927), pp. 243-396 y 571-648.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio: “Los Mercaderes franceses”, *Zaragoza y el Capital Comercial. La burguesía mercantil en el Aragón de la segunda mitad del siglo XVII*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1987, pp. 39-43.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente: *Noticias y documentos para historia del teatro en Zaragoza. Siglo XVII*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1979.
- ___ “La orden de la Merced en el siglo XVII zaragozano. Construcción de la Iglesia y el cuarto nuevo del Convento de San Lázaro”, *El arte barroco en Aragón. Actas III Coloquio de Arte Aragonés. Huesca, 19-21 diciembre 1983. Sección 1ª*, Huesca, Excma. Diputación de Huesca, 1985, pp. 65-78.
- GONZÁLEZ MARÍN, Luis Antonio y MARTÍNEZ RAMÍREZ, Ignacio M.^a: *Historia de la comparsa de gigantes y cabezudos de Zaragoza. De sus orígenes a la actualidad*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1985.
- GRACIA PAESA, María Teresa: *Las Clases poéticas de Baltasar López de Gurrea, Conde del Villar. Estudio y edición*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2006 [tesis doctoral inédita].
- GRACIÁN, Baltasar: *El Comulgatorio*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Espasa, 1979.

- ___ *El Político don Fernando el Católico* [facsimil], Aurora Egido (pról.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1985.
- ___ *El Discreto*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Alianza, 1997.
- ___ *Agudeza y arte de ingenio*, Evaristo Correa (ed.), 2 vols., Madrid, Castalia, 2001.
- ___ *El Héroe* [facsimil], Aurora Egido (introd.), Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución “Fernando el Católico”, 2001.
- ___ *Obras completas*, Luis Sánchez Laílla (ed.), Aurora Egido (introd.), Madrid, Espasa, 2001.
- ___ *Oráculo manual y arte de prudencia* [facsimil], Aurora Egido (introd.), Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución “Fernando el Católico”, 2001.
- ___ *El Comulgatorio* [facsimil], Aurora Egido (introd.), Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución “Fernando el Católico”, 2003.
- ___ *El Comulgatorio*, Luis Sánchez Laílla (ed.), Aurora Egido (introd.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- ___ *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Aurora Egido (introd.), Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución “Fernando el Católico”, 2005.
- ___ *El Crítico* [facsimil], Aurora Egido (introd.), Zaragoza, Gobierno de Aragón / Institución “Fernando el Católico”, 2009, 3 vols.
- ___ *El político don Fernando el Católico*, Aurora Egido (introd.), Luis Sánchez Laílla (ed.), Jaén, Almuzara, 2010.
- Gran Enciclopedia Aragonesa*, Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, 1981
[también en línea: < www.encyclopedia-aragonesa.com>]
- GREEN, Otis H.: “The Literary Court of the Conde de Lemos at Naples (1610-1616)”, *Hispanic Review*, I (1933), pp. 290-308.
- ___ *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1945.

- ___ "Ni es cielo ni es azul. A Note on the Barroquism of Bartolomé Leonardo de Argensola", *Revista de Filología Española*, 34 (1950), pp. 137-150.
- ___ "Bartolomé Leonardo de Argensola y el reino de Aragón", *Archivo de Filología Aragonesa*, 4 (1952), pp. 7-112.
- IBÁÑEZ, Juan Lorenzo: *Ceremonial y breve relación de todos los cargos y cosas ordinarias de la Diputación del Reino de Aragón. Edición facsimilar del texto manuscrito de 1611, que con adiciones e índices posteriores se conserva en la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza (Ms. D-24-1)*, José Antonio Arnillas Vicente y José Ángel Sesma Muñoz (intr.), Zaragoza, Cortes de Aragón, 1989.
- JAIME GÓMEZ, José de: *Refranero aragonés. Más de 5.500 refranes, aforismos, dichos, frases hechas, mazadas..., originarios de Aragón*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2002.
- JERÓNIMO DE SAN JOSÉ: *Poesías selectas*, Zaragoza, Diputación provincial de Zaragoza, 1876.
- JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel y SINUÉS URBIOLA, José: *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza*, Zaragoza, s. n. [Tipografía "La Académica"], 1922, 3 vols.
- JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel: *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, s. n. [Tipografía "La Académica"], 1927.
- JUSTE SÁNCHEZ, M.^a Rosario: *Estudio y edición de la obra de José Tafalla*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1991 [tesis doctoral inédita].
- LACARRA, José María: *Aragón en el pasado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- LACARRA DUCAY, María Carmen: *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1970.
- ___ "Iglesia Catedral de San Salvador", en *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, CAZAR, 1987, pp. 309-353.

- ___ *Catedral y Museo diocesano de Jaca*, Miguel A. Lafuente (pról.), Zaragoza, Ibercaja, 1993.
- LAMARCA, Genaro: “La memorias literarias de Aragón, de Félix Latassa. Estudio y descripción”, *Turiaso*, 15 (1999-2000), pp. 127-173.
- LAPLANA, José Enrique: “Un vejamen en un tratado de predicación: el *Triunfo de la Verdad* (Madrid, 1649) de Ambrosio de Bondía”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 44-45 (1990), pp. 179-208.
- ___ “Historiografía local y literatura. El caso de Ambrosio Bondía”, *Studia aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta (coords.), Pamplona, GRISO-LEMSO, 1996, vol. 3, pp. 279-288.
- ___ “Estado actual de los estudios sobre la literatura del Siglo de Oro en Aragón” *Jornadas de Filología Aragonesa. En el L aniversario del A.F.A.*, José M^a Enguita (ed.), Zaragoza, institución “Fernando el Católico”, 1999, vol. II, pp. 35-78.
- ___ “Arte de erudición”, *Baltasar Gracián. IV Centenario (1601-2001). Actas del I Congreso Internacional “Baltasar Gracián: pensamiento y erudición” (Huesca, 23-26 de mayo de 2001)*, Aurora Egido, Fermín Gil y José Enrique Laplana (eds.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Instituto de Estudios Altoraragoneses y Gobierno de Aragón, 2003, pp. 257-287.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé: *Rimas*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Espasa, 1974, 2 vols.
- ___ *Sátiras Menipeas*, Lía Schwartz e Isabel Pérez Cuenca (eds.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.
- ___ *Relación del torneo de a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la serenísima reina de Hungría y de Bohemia... año 1630*,

- Sandra M.^a Peñasco González (ed.), A Coruña, Ediciones del SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española), 2012.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupericio: *Rimas*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Espasa, 1972.
- ___ *Tragedias*, Luigi Giuliani (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupericio y Bartolomé: *Rimas*, José Manuel Blecua (ed.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1950, 2 vols.
- ___ *Obras sueltas de Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, conde de la Viñaza [Cipriano Muñoz y Manzano] (ed.), Madrid, M. Tello, 1889.
- LÓPEZ DE GURREA, Baltasar: *Clases poéticas*, Zaragoza, Juan de Ibar, 1663.
- MAISO GONZÁLEZ, Jesús: “La coyuntura económica de Aragón a mitad del siglo XVII y el motín contra los valones”, *Cuadernos de investigación: Geografía e historia*, 1, 1 (1975), pp. 91-108.
- ___ *La peste aragonesa*, Zaragoza, Departamento de Historia Moderna, Universidad de Zaragoza, 1982.
- ___ “La peste de Jaca de 1653 a 1654”, *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Estudios Pirenaicos: Seo de Urgel, 1974. Tomo VI, Comunicaciones de la IV Sección: Historia, arte, derecho*, Jaca, Instituto de Estudios Pirenaicos, 1983, pp. 259-275.
- MARÍN PINA, M^a Carmen: “Díez de Aux, Luis, *Retrato de las fiestas de beatificación de Santa Teresa de Iesus*”, *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1995, pp. 251-252.
- MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, María Elena Manrique Ara (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.

- *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, María Elena Manrique Ara (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008.
- MATEOS ROYO, José Antonio: “Municipio y espectáculo teatral: los entremeses de la ciudad de Zaragoza (1440-1540)”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 57-58 (2001), pp. 11-48.
- ORTEGO CAPAPÉ, Luis Miguel: “Apuntes para la historia de la vida cotidiana en Zaragoza (1600-1676)”, *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián* [catálogo], Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001, pp. 37-46.
- ORTIZ CRUZ, Demelsa: “El señorío, luego ducado de Híjar”, *Cuadernos del Ducado de Híjar*, 1 (2008), pp. 13-130.
- PALACÍN ZUERAS, María Cruz: *Vida del gran san Antonio Abad, san Antón: Casas antonianas en Huesca, Zaragoza, Madrid, Barcelona, Segovia, Albacete, Mallorca, Fortaleny (Valencia)... ermitas, devociones y fiestas al santo*, Huesca, María Cruz Palacín, 2002.
- PEDRAZA, M^a Dolores y MORALEJO, Remedios: “Breve revisión histórica del libro impreso en Aragón”, *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas de las segunda jornadas celebradas en Huesca, del 19 al 21 de diciembre de 1979*, Zaragoza, s. n. [Cometa], 1980, vol. I., pp. 33-58.
- PEIRÓ ARROYO, Antonio: *Bibliografía turolense. Libros impresos en la provincia de Teruel (1482-1950)*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982.
- PEÑASCO GONZÁLEZ, Sandra M.^a: “Bartolomé Leonardo de Argensola y su relación del torneo de Zaragoza de 1630”, *Argensola*, 119 (2009), pp. 233-264.
- PÉREZ GARCÍA-OLIVER, Lucía: “Juglares y ministriles durante la procesión del *Corpus* en Daroca en los siglos XV y XVI”, *Nasarre*, VI-1 (1990), pp. 85-177.

- PÉREZ LASHERAS, Antonio: “Silva y soledad (análisis comparativo de algunos pasajes de Ginovés y Góngora)”, *Revista de Filología Española*, LXVIII (1988), pp. 119-140.
- ___ *La literatura del Reino de Aragón hasta el siglo XVI*, Zaragoza, Ibercaja, Obra Social y Cultural, 2003.
- ___ “Gracián y la recepción del canon poético”, *El canon poético del Siglo XVII*, Begoña López Bueno (dir.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 453-474.
- RAMÓN, Tomás: *Nueva Premática de reformatión contra los abusos de los afeites, calzado, guedejas, guardainfantes, lenguaje crítico, moños, trajes y exceso en el uso del tabaco*, Zaragoza, Diego Dormer, 1635.
- RINCÓN GARCÍA, Wifredo: *La Seo de Zaragoza*, León, Everest, 1987.
- ROMA RIU, Josefina: *Aragón y el carnaval*, Zaragoza, Guara, 1980.
- RUIZ PÉREZ, José Francisco: *El Carnaval en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000.
- SALAS AUSÉNS, José Antonio: *Historia de Zaragoza. Zaragoza en el siglo XVII*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza / Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998.
- SALINAS, Manuel de: *Obra poética*, Pablo Cuevas Subías (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- SAN VICENTE PINO, Ángel: “Algunos documentos más para la historia del teatro en Zaragoza”, *Criticón*, 34 (1986), pp. 27-50.
- ___ “El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega”, *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1972, pp. 267-359.
- ___ “El universo del libro en la ciudad de Zaragoza durante el reinado de Felipe II”, *Mundo del libro antiguo*, Francisco Asín (dir.), Madrid, Editorial Complutense, 1996.

- SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel: “Textos y contextos: Teatro en Aragón”, *Estudio y edición de una comedia de Juan Cabeza: La reina más desdichada* [Microfichas], Zaragoza, Prensas Universitarias, 1995, vol. 1, pp. 14-66.
- ___ *El maestro Juan Cabeza (1635-1704). Breve memoria de un dramaturgo seiscentista*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1996.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis: “*Urbs vitrix. La ciudad ensalzada*”, *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes (I). Versos de elogio*, Alain Bègue (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, pp. 67-94.
- SANZ DE BREMOND Y MAYÁNS, Ana: “Aproximación documental a la economía clariana aragonesa: los documentos del Archivo Histórico Nacional”, *La clausura femenina en España. Actas del simposium (1/4-IX-2004)*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, 2004, vol. 2, pp. 1185-1212.
- SANZ CAMAÑES, Porfirio: *Política, hacienda y milicia en el Aragón de los últimos Austrias entre 1640 y 1648*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1997.
- ___ *Estrategias de poder y guerra de frontera. Aragón en la Guerra de Secesión Catalana (1640-1652)*, Enrique Solano Camón (pról.), Monzón, Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio, 2001.
- SERRANO MARTÍN, Eliseo: *Tradiciones festivas zaragozanas. Historia de los festejos populares en Zaragoza*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1981.
- ___ “Aragón en la monarquía de los Austrias. Las instituciones políticas”, *Historia de Aragón. I. Generalidades. Resumen de las lecciones impartidas en el Curso 1986-87*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1989, p. 219.

- ___ “Fiestas y ceremonias en la Edad Moderna: fuentes y documentos para su estudio”, *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas. Actas de las VIII Jornadas*, Agustín Ubieto Arteta (coord.), Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1993, pp. 71-160.
- ___ “Teatro y festejos en las celebraciones públicas aragonesas de la Edad Moderna”, *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1995, pp. 15-46.
- ___ “El villancico barroco y otras composiciones paralitúrgicas”, *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna*, Zaragoza, Diputación General de Aragón / Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, 1995, pp. 119-129.
- SERRANO MONTALVO, Antonio: “Las devociones aragonesas en el Valle del Ebro”, *III Jornadas de estudios folklóricos aragoneses*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1967, pp. 58-67.
- SOLANO, Fernando y ARMILLAS, José Antonio: *Historia de Zaragoza. II, Edad Moderna*, Zaragoza, Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, 1976.
- SOTOCA GARCÍA, José Luis: *Los amantes de Teruel: la tradición y la historia*, Zaragoza, Delsan, 2005.
- SUÁREZ, Jaime: “*El mausoleo que construye la Academia de los Anhelantes de la Imperial ciudad de Zaragoza a la memoria del doctor Baltasar Andrés de Uztarroz*, por Juan Francisco Andrés de Uztarroz, Lérida, 1636”, *Archivo de Filología Aragonesa*, serie B, 1 (1945), pp. 151-216.
- TAFALLA Y NEGRETE, José: *Ramillete poético de las discretas flores, del amenísimo, delicado nymen del doctor D. Joseph Tafalla Negrete, Abogado de los Reales Consejos de Aragón*, Zaragoza, Manuel Román, 1706.
- TARSIS, Juan de: *Obras*, Zaragoza, Juan de Lanaja, 1629.

- TORRA DE ARANA, Eduardo: *Guía para visitar los santuarios marianos de Aragón*, Madrid, Encuentro, 1996.
- VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza: *El libro zaragozano en la primera mitad del siglo XVII según fuentes notariales in situ [tesis]*, Universidad de Zaragoza, 1994.
- ___ *Impresores y libreros en Zaragoza. 1600-1650*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1998.
- ZARAGOZA, Lamberto de: *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón. Contiene las noticias del reino y las de la ciudad de Zaragoza, el origen y progreso de su santa iglesia, las vidas de sus cuarenta y nueve obispos y la apología de la venida de Santiago a España y de la aparición a este de María santísima, viviendo aún en la tierra*, Pamplona, José Miguel Ezquerro, 1782, tomo 2.
- ZUBIRI VIDAL, Fernando y ZUBIRI DE SALINAS, Ramón: *Refranero aragonés*, Zaragoza, Librería General, 1980.
- ZURITA, Jerónimo: *Los cinco libros postreros de de la primera parte de los Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1668, vol. II.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Actas de la Academia de los Nocturnos. Vol. I. Sesiones 1-16*, José Luis Canet, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera (eds.), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1988.
- Actas de la Academia de los Nocturnos. Vol. IV. Sesiones 49-64*, José Luis Canet, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera (eds.), Valencia, Alfons el Magnànim, 1996.
- SAN AGUSTIN: *Confesiones*, Jordi Avilés Zapater (ed.), Pedro Ribadeneyra y Ángel Custodio (trads.), Barcelona, Planeta, 1993.
- AICHINGER, Wolfram: *El fuego de San Antón y los hospitales antonianos en España*, revisado por María Teresa Martínez Blanco, Wien, Turia & Kant, 2009.
- ALEMAN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Akal, 1996.
- ALEMANY Y SELFA, Bernardo: *Vocabulario de las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930.
- ANATRA, Bruno: *Istituzioni e società in Sardegna e nella Corona d'Aragona (Secc. XIV-XVII). El arbitrio de su libertad*, Cagliari, AM&D, 1997.
- ANTONNUCI, Fausta: "La segmentación métrica, estado actual de la cuestión", *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 4 (2010), pp. 77-97.
- ALABRUS, Rosa M.^a: "El final de la dinastía", *Historia de España. Siglos XVI y XVII. La España de los Austrias*, Ricardo García Cárcel (coord.), Madrid, Cátedra, 2003, pp. 379-429.
- ALCIATO, Andrea: *Emblemas*, Lyon, Macé Bonhomme; Guillaume Rouille, 1549.
<<http://www.mun.ca/alciato/f187.html>>

- ___ *Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.), Pilar Pedraza (trad.), Aurora Egido (pról.), Madrid, Akal, 1985.
- ___ *Emblemata* : <<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem>>
- ALONSO, Amado: “Sobre los orígenes de un motivo en la lírica cancioneril”, *Bulletin Hispanique*, 70, 2 (1993), pp. 213-218.
- ALONSO, Dámaso: *La lengua poética de Góngora (Parte primera)*, Madrid, S. Aguirre, Impresor [*Revista de Filología Española*, anejo XX], 1935.
- ___ *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1970.
- ___ *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1974, 3 vols.
- ___ *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. (Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Madrid, Gredos, 1987.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis: *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1976.
- ___ “Burlas y marginalidad en el Siglo de Oro”, *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Verbum, 2001, pp. 13-35.
- ___ y HUERTA CALVO, Javier: *Historia de mil y un juanes (Onomástica, literatura y folklore)*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2000.
- ALONSO VELOSO, María José: *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións, 2005.
- ___ *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007.
- ALZIATOR, Francesco: *Storia Della letteratura di Sardegna*, Cagliari, Edizioni Della Zattera, 1954.

- AMAT, Jacqueline: *Songes et visions. L'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris, Études Augustiniennes, 1985.
- AMSELEM-SZENDE, Line: “López de Úbeda devant ses lecteurs, ses censeurs et devant Dieu”, *La poésie religieuse et ses lecteurs aux XVIe et XVIIe siècles*, Alain Cullière et Anne Mantero (eds.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2005, pp. 139-149.
- ANDRÉS, Gabriel: Gabriel Andrés, “Relaciones extensas de fiestas públicas: un itinerario de un género (Valencia, s. XVII)”, *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998)*, Sagrario López Poza y Nieves Pena Sueiro (eds.), Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, pp. 11-17.
- ANGULO, Joan de: *De las bubas...*, María Inés Chamorro Fernández (ed.), Madrid, Visor, 1997.
- ANTONUCCI, Fausta y ARATA, Stefano: *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obra. Veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1995.
- ARAGÜÉS ALDAZ, José: “El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico”, *Analecta Bollandiana: Revue critique d'hagiographie*, 118 (2000), pp. 329-386.
- “Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: el lugar del ejemplo histórico”, *Criticón*, 84-85 (2002), pp. 81-99.
- ARCE, Joaquín: *España en Cerdeña*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.
- ARCE DE VÁZQUEZ, Margot: *Garcilaso de la Vega: Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*, Barcelona, UPREX, 1975.

- ARCO, Ricardo del: “La dueña en la literatura española”, *Revista de Literatura*, 3 (1953), pp. 293-344.
- ARELLANO, Ignacio: “Semiótica y antroponimia literaria”, *Actas del I Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Celebrado en Toledo durante los días 7, 8 y 9 de junio de 1984*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 53-66.
- ___ “La edición de textos teatrales del Siglo de Oro (s. XVII). Notas sueltas sobre el estado de la cuestión (1980-1990)”, *La comedia. Seminario Hispano-Francés organizado por la Casa de Velázquez. Madrid, Diciembre 1991 – Junio 1992*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 13-50.
- ___ “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega”, *Lope de Vega: Comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1995*, Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- ___ *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, [col. Autos sacramentales completos, 31] Kassel, Reicheberger / Pamplona, Universidad de Navarra, 2001.
- ___ *Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2003.
- ___ “La escenificación de la comedia burlesca”, *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro. Actas del II Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula de la Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre, 2004)*, Roberto Castilla Pérez y Manuel González Dengra (eds.), Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 7-56.

- ___ “Las máscaras de Demócrito: En torno a la risa en el Siglo de Oro”, *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 329-359.
- ARELLANO GARCIA, Mario: “Limpieza de sangre del cardenal Aragón”, *Toletum*, 11 (1981), pp. 49-88.
- ARISTÓTELES: *Retórica*, Quintín Racionero (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1990.
- ___ *Metafísica*, Tomás Calvo Martínez (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1994.
- ___ *Problemata*, Ester Sánchez Millán (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2004.
- ___ *Ética a Nicómaco*, Salvador Rus Rufino (ed. y trad.), Joaquín E. Meabe (trad.), Madrid, Tecnos, 2009.
- ___ *Poética. Magna moralia*, Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2011.
- ARMAS, Frederick Alfred de: “Simple Magic: Ekprasis from Antiquity to the Age of Cervantes”, *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Frederick de Armas (ed.), Cranbury, Associated University Presses, 2005, pp. 13-30.
- ARMISÉN, Antonio: *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, Libros Pórtico / Universidad de Zaragoza, 1982.
- ___ “Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética”, *Bulletin hispanique*, 87 (1985), 3-4, pp. 277-304.
- ARREDONDO, María Soledad: “El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisajes y bodegones en la literatura del Siglo de Oro”, *Anales de Historia del Arte*, nº extraordinario (2008), pp. 151-169.
- ___ *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo: Guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert, 2011.
- ASENSIO, Eugenio: *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.

- ___ y WOODS, M. J.: “Formas y contenidos: La silva y la poesía descriptiva”, *Historia y crítica de la literatura española 3. Siglos de Oro: Barroco*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Crítica, 1986, pp. 676-685.
- ___ *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005.
- ATIENZA, Belén: *El loco en el espejo. Locura y melancolía en la España de Lope de Vega*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2009.
- AUCLAIR, Marcelle: *La vida de santa Teresa de Jesús*, Madrid, Ediciones Palabra, 2005.
- AZANZA ELÍO, Ana: “Política y sociedad en Gracián”, *El mundo de Baltasar Gracián. Filosofía y literatura en el Barroco*, Juan Francisco García Casanova (ed.), Granada, Universidad de Granada, 2003, pp. 155-168.
- AZAÚSTRE GALIANA, Antonio: “Algunos aspectos de la risa en la prosa burlesca de Quevedo”, *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 11-50.
- BACHELARD, Gastón: *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- BAEHR, Rudolf: *Manual de versificación española*, K. Wagner y F. López Estrada (trad.), Madrid, Gredos, 1997.
- BAEZ, Ivette J. de: *Lírica cortesana y lírica popular actual*, México, El Colegio de México, 1969.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis: *El espejo. Ensayo sobre una leyenda científica*, Francisco J. Arellano (trad.), Madrid, Miraguano Ediciones, 1988.
- BARANDA, Nieves: “Andanzas y fortuna de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego”, *Castilla*, 11 (1986), pp. 9-36.

- ___ “Cantos al sacro epitalamio o sea pliegos poéticos para las tomas de velo. Deslindes preliminares”, *Bulletin Hispanique*, 113, 2 (2011), pp. 269-296.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la: *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Atlas, 1973-1974, 2 vols.
- BARTRA, Roger: *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas y Leyendas*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1999.
- BÈGUE, Alain: “La primera réplica en los villancicos dialogados de José Pérez de Montoro”, *Criticón*, 83 (2001), pp. 133-146.
- ___ “Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro”, *Criticón*, 97-98 (2006), pp. 153-170.
- ___ “Loa sacramental al nacimiento del Hijo de Dios, de José Pérez de Montoro: estudio y edición”, *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Odette Grosse, Frédéric Serralta (cords.), Toulouse, Université de Toulouse II – Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 65-76.
- ___ “A Literary and Typological Study of the Late 17th-century villancico”, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Aldershot / Burlington, Ashgate, 2007, pp. 231-282.
- ___ “Los límites de la escritura epidíctica: la poesía jocosidad de José Pérez de Montoro”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 143-166.
- ___ *Las academias literarias en la segunda mitad del siglo XVII. Catálogo descriptivo de los impresos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2008.
- ___ “De leyes y poetas. La poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)”, *Paratextos en la literatura española (siglos XV-*

- XVIII), M.^a Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 91-107.
- ___ “Juicio de Paris desde las bodas de Peleo y Tetis, de José Trejo Varona: Estudio y edición de una fábula mitológica burlesca de las postrimerías del siglo XVII”, *Lectura y signo*, 5 (2010), pp. 277-319.
- ___ “De Cádiz a la corte: una loa particular y su refundición palaciega en las postrimerías del siglo XVII”, *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci (eds.), Pamplona, Eunsa, 2013, pp. 7-85.
- ___ “Introducción”, *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes (I). Versos de elogio*, Alain Bègue (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, pp. 11-18.
- ___ “Academia que se celebró en palacio en la real presencia de sus majestades, estando en público el día veinte de febrero de este año de 1700: Sociabilidad cortesana y República de las letras en las postrimerías del reinado de Carlos II”, *Culturas y escrituras entre siglos (del XVI al XXI)*, Alain Bègue, María Luisa Lobato, Carlos Mata Induráin y Jean-Pierre Tardieu (eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013, pp. 45-119.
- BELTRÁN, Luis: *Razones de buen amor*, Madrid, Fundación Juan March / Castalia, 1977.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis: *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona, Montesinos, 2002.
- BENABU, Isaac: “La Biblia en los corrales de comedias: Tirso y Calderón”, *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Ruth Fine (eds.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2010, pp. 51-61.

- BENNASSAR, Bartolomé: *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2010.
- BEMBO, Pietro: *Los Asolanos [Gli Asolani]*, José María Reyes Cano (ed.), Barcelona, Bosch, Casa Editorial, 1980.
- BÉRENGUER, Jean: “Los Habsburgo y la sucesión de España”, *Los Borbones. Dinastía y memoria de nación en la España del siglo XVIII*, Pablo Fernández Abadalejo (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, 2001, pp. 47-68.
- BERGMAN, Hannah E.: “El Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos (ms. inédito) y el certamen poético de 1638”, *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 206 (1975), pp. 551-610.
- BERGMANN, Emilie L.: *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.
- ___ “Retórica del autorretrato en la poesía del Siglo de Oro”, *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días 20 a 25 de junio de 1983*, Miguel ángel Garrido Gallardo (coord.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 231-238.
- BERNAT VISTARINI, Antonio y CULL, John T.: *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Peter M. Daly y Sagrario López Poza (pról.), Madrid, Akal, 1999.
- BIOY CASARES, Adolfo: *Borges*, Daniel Martino (ed.), Barcelona, Destino, 2006.
- BLANCO, Mercedes: “Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini”, *La Perinola*, 2 (1998), pp. 155-193.
- ___ *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- ___ *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012.
- BLASCO, Javier: *Cervantes, raro inventor*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

- BLECUA, Alberto: *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia, 1983.
- ___ “Sobre un célebre soneto de Quevedo”, *Francisco de Quevedo*, Gonzalo Sobejano (ed.), Madrid, Taurus, 1984, pp. 287-290.
- ___ “¿Signos viejos o signos nuevos? (*Fino amor y Religio amoris* en Gregorio Silvestre)”, *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Barcelona, Crítica, 2006, pp. 175-218.
- ___ *Estudios de crítica textual*, Madrid, Gredos, 2012.
- BLECUA, José Manuel: *Los pájaros en la poesía española*, Madrid, Editorial Hispánica, 1943.
- ___ *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.
- BLÜHER, Karl Alfred: *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII*, Juan Conde (trad.), Madrid, Gredos, 1983.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Genealogía de los dioses paganos*, M.^a Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias (eds.), Madrid, Editora Nacional, 1983.
- BOHIGAS, Pedro: *El libro español (ensayo histórico)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1962.
- BONET CORREA, Antonio: “La fiesta barroca como práctica de poder”, *Diwan*, 5-6 (1979), pp. 53-85.
- ___ “Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca”, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, José María Díez Borque (comp.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 41-70.
- ___ *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al Barroco español*, Madrid, Akal, 1990.
- BONILLA, Alonso de: *Peregrinos pensamientos*, Baeza, Pedro de la Cuesta, 1624.

- BORREGO, Esther: “Matrimonios de la Casa de Austria y fiesta cortesana”, *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (eds.), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 79-115.
- BOUZA, Fernando: *Locos, enanos y hombre de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*, Madrid, Temas de hoy, 1996.
- ___ *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2001.
- BRENAN, Gerald: *Historia de la literatura española*, Gonzalo Torrente Ballester (pról.), Barcelona, Crítica, 1984.
- BRITO DÍAZ, Carlos: “Las «familias menores»: Poetas toledanos, vallisoletanos y murcianos del Siglo de Oro”, *Literatura y territorio. Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*, Andrés Sánchez Robayna (ed.), Santa Cruz de Tenerife, Academia Canaria de la Historia, 2010, pp. 371-395.
- BROOKE-ROSE, Christine: *A grammar of metaphor*, London, Secker & Warbur, 1958.
- BROWN, Kenneth: *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629). Ingenioso miembro de la República Literaria Española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.
- ___ “Aproximación a una teoría del vejamen de academia en castellano y catalán en los siglos XVII y XVIII: de las academias españolas a la enciclopedia francesa”, *De las academias a la enciclopedia. El discurso del saber en la Modernidad*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, pp. 225-262.
- BUEZO, Catalina: *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Kassel, Reichenberger, 1993.

- ___ y Nuria PLAZA CARRERO: “Tipología de las formas breves”, *Historia del teatro breve en España*, Javier Huerta Calvo (dir.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2008, pp. 63-119.
- BURKE, Peter: *La cultura popular en la Europa Moderna*, Antonio Ferros (trad.), Madrid, Alianza, 1991.
- BUSQUETS, Loreto: *Rivas y Verdi. Del Don Álvaro a la Forza del Destino*, Roma, Bulzoni, 1988.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús: *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval*, Madrid, Real Academia Española, 1974.
- CABELLO PORRAS, Gregorio: “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (1ª parte)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 12 (1990), pp. 255-277.
- ___ “La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (2ª parte)”, *Estudios Humanísticos. Filología*, 13 (1991), pp. 57-76.
- ___ *Barroco y cancionero: el Desengaño de amor en rimas de Pedro Soto de Rojas*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2004.
- ___ *Dinámica de la pasión barroca*, Málaga, Universidad de Almería / Universidad de Málaga, 2004.
- CACHO CASAL, Rodrigo: *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad, 2003.
- ___ “El ingenio del arte: Introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”, *Criticón*, 100, 2007, pp. 9-26.
- ___ “The Memory of Ruins: Quevedo’s *Silva* to «Roma antigua y moderna»”, *Renaissance Quarterly*, 62 (2009), pp. 1167-1203.

- ___ *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.
- CACHO PALOMAR, María Teresa: “El *Cancionero* del Fondo Boncompagni-Ludovisi de la Biblioteca Apostólica Vaticana”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 59-60, 2 (2003-2004), pp. 1901-1918.
- CADENAS, Vicente de: *El protectorado de Carlos V en Génova. La “Condotta” de Andrea Doria*, Madrid, Hidalguía, 1977.
- CALAME, Claude: *Poéthique des mythes das la Grèce Antique*, Paris, Hachette, 2000.
- CALASSO, Roberto: *La literatura y los dioses*, Edgardo Dobry (trad.), Barcelona, Anagrama, 2002.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El escondido y la tapada. Comedia en tres actos de don Pedro Calderón de la Barca refundida por don Eduardo Asquerino*, Madrid, Operarios, 1851.
- ___ *La fiera, el rayo y la piedra*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
- ___ *Teatro cómico breve*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Reichenberger, 1989.
- ___ *La vida es sueño*, Criaco Morón (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
- ___ *La púrpura de la rosa*, Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham (eds.), José María Díez Borque (pról.), Kassel, Reichenberger, 1990.
- ___ *Andrómeda y Perseo*, José María Ruano de la Haza (ed.), Pamplona, Universidad de Navarra / Kassel, Reichenberger, 1995.
- ___ *Autos sacramentales*, Enrique Rull Fernández (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 2001, vol. III.
- ___ *¿Quién hallará mujer fuerte?*, Ignacio Arellano y Luis Galván (eds.), Kassel, Reichenberger / Pamplona, Universidad de Navarra, 2001.
- ___ *La vacante general*, Ignacio Pérez Ibáñez (ed.), Kassel, Reichenberger, 2005.

- CALVO CARILLA, José Luis: *El sueño sostenible. Estudios sobre la utopía literaria en España*, Madrid, Marcial Pons, 2008.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del: "Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro", *eHumanista*, 4 (2004), pp. 119-157.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier: "La fiesta barroca, fiesta de los sentidos", *La fiesta del Corpus Christi*, Gerardo Fernández Juárez y Fernando Martínez Gil (coords.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2002, pp. 91-122.
- CANDELAS, Manuel Ángel: "La silva *Al pincel* de Quevedo: la teoría pictórica y la alabanza de pintores al servicio del dogma contrarreformista", *Bulletin hispanique*, 98, 1 (1996), pp. 85-95.
- ___ *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo, 1997.
- CANO AGUILAR, Rafael: "Los gramáticos españoles del Siglo de Oro: ¿Tradición discursiva, lengua especial...?", *Sintaxis histórica del español y cambio lingüístico: Nuevas perspectivas desde las Tradiciones Discursivas*, Johannes Kabatek (ed.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert, 2008, pp. 89-107.
- Cantar de mío Cid*, Luis Guarner (ed.), Madrid, Edaf, 2007.
- CANTERA MONTENEGRO, Santiago: *San Bernardo o el Medievo en su plenitud*, Madrid, Criterio Libros, 2001.
- CANTERA ORTIZ, Jesús: *Diccionario Akal del refranero latino*, Madrid, Akal, 2005.
- CARA, Giovanni: *Il "Vejamen" in Spagna: juicio y regocijo letterario nella prima metà del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2001.

- CARBALLO, Luis Alfonso de: *Cisne de Apolo*, Alberto Porqueras Mayo (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto “Miguel de Cervantes”, 1958, 2 vols.
- CARMONA MUELA, Juan: *Iconografía de los santos*, Madrid, Istmo, 2003.
- CARO, Rodrigo: *Días geniales o lúdricos*, Jean-Pierre Etievre (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1978, 2 vols.
- CARO BAROJA, Julio: *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1983.
- ___ *El estío festivo*, Madrid, Taurus, 1984.
- ___ *Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad: “Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII”, *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), pp. 97-111.
- ___ “La oralidad del vejamen de Academia”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 49-58.
- CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana: *El gobierno de las imágenes: ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2008.
- CARTARI, Vincenzo: *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Alessandro Grossato (ed.), Milano, Luni Editrice, 2004.
- CARVAJAL, Mariana de: *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, Antonella Prato (ed.), Maria Grazia Profeti (introd.), Milano, Franco Angeli Libri, 1988.
- ___ *Navidades de Madrid*, Catherine Soriano (ed.), Madrid, Comunidad de Madrid, 1993.
- Catálogo de villancicos de la Biblioteca Nacional: Siglo XVII*, Isabel Ruiz de Elvira Serra (coord.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1992.
- CASAS, Elena: *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980.

- CASCALES, Francisco: *Tablas poéticas*, Benito Brancaforte (ed.), Madrid, Espasa, 1975.
- CASTIGLIONE, Baltasar de: *El Cortesano*, Rogelio Reyes Cano (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 2009.
- CASTRO, Américo: “Gracián y los separatismo españoles”, *Teresa la Santa y otros ensayos*, Madrid, Alfaguara, 1972, pp. 252-307.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio: *Diccionario fraseológico del Siglo de Oro (Fraseología o estilística castellana)*, Abraham Madroñal y Delfín Carbonell (eds.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 2008 [Cejador].
- CERDÁN, Francis: “Historia de la historia de la Oratoria Sagrada española en el Siglo de Oro. Introducción crítica y bibliográfica”, *Críticón*, 32 (1985), pp. 55-107.
- ___ “Los afectos del pecador arrepentido a la hora de la muerte. Tensión anímica y expresión poética en el siglo XVII”, *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, Eliseo Martín (ed.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1994, pp. 531-550.
- ___ “Oratoria sagrada y reescritura en el Siglo de Oro: el caso de la homilía”, *Críticón*, 79 (2000), pp. 87-105.
- CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972.
- CERVANTES, Miguel de: *Viaje del Parnaso*, Miguel Herrero (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.
- ___ *La Galatea*, Francisco Estrada y María Teresa López García-Berdoy (eds.), Madrid, Cátedra, 1995.
- ___ *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2003.
- ___ *Los trabajos de Perisles y Sigismunda*, Carlos Romero Muñoz (ed.), Madrid, Cátedra, 2004.

- CHACEL, Rosa: “Sor Juana Inés, poeta de la circunstancia”, *Diwan*, 5/6 (1979), pp. 31-51.
- CHAUCHADIS, Claude: “Risa y honra conyugal en los entremeses”, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e colloque du Groupe d’Etudes sur le théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, pp. 165-178.
- CHEVALIER, Maxime: *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.
- ___ “Un personaje folklórico de la literatura del Siglo de Oro: El Estudiante”, *Seis lecciones sobre la España de los siglos de oro (Literatura e Historia). Homenaje a Marcel Bataillon*, Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1981, vol. III, pp. 39-58.
- ___ *Quevedo y su tiempo. La agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- CIAVOLELLA, Massimo: *La “Malattia d’amore” dall’Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni editore, 1976.
- CICERÓN, Marco Tulio: *El orador*, Eustaquio Sánchez Salor (ed. y trad.), Madrid, Alianza, 1991.
- ___ *La invención retórica*, Salvador Núñez (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1997.
- ___ *Sobre la naturaleza de los dioses*, Ángel Escobar (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1999.
- ___ *Sobre el orador*, José Javier Iso (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2002.
- CIORAN, Emil Michel: *De lágrimas y de santos*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- CIORANESCU, Alexandre: *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz, 1983.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1997.

- CLOSE, Anthony: *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Leticia Iglesias y Carlos Conde (trads.), Madrid, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2006.
- CLOSE, Lorna: "Petrarchism and the 'cancioneros' in Quevedo's Love Poetry: The Problem of Discrimination", *The Modern Language Review*, 74, 4 (1979), pp. 836-855.
- CLOTELLE CLARK, Dorothy: "*Varia redondilla and copla de arte menor*", *Hispanic Review*, IX (1941), pp. 489-493.
- COLLARD, Andrée: *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.
- COLONNA, Francesco: *Sueño de Polífilo*, Pilar Pedraza (ed. y trad.), Barcelona, El Acantilado, 1999.
- COMBET, Louis: "Lexicographie et sémantique: quelques remarques à propos de la reedition du *Vocabulario de refranes* de Gonzalo de Correas", *Bulletin Hispanique*, 71 (1969), pp. 231-254.
- CONDE PARRADO, Pedro: "Vita est peregrinatio", *El viaje en la literatura occidental*, Francisco Manuel Mariño Gómez y María de la O Oliva Herrer (coords.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, pp. 61-80.
- CONTI, Natale: *Mitología*, Rosa M.^a Iglesias Montiel y M.^a Consuelo Álvarez Morán (ed. y trad.), Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- COROMINAS, JOAN: *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954, 5 vols.
- CORPAS PASTOR, Gloria: *Manual de fraseología española*, Manuel Alvar Ezquerria (pról.), Madrid, Gredos, 1997.
- CORREAS, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, Luis Combet, Robert James y Maïté Mir-Anreu (eds.), Madrid, Castalia, 2000.
- CORTÉS TOVAR, Rosario: "Epigrama y sátira: Relaciones entre la poética de Marcial y la de los satíricos", *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900*

- años después. *Estudios XIX Centenario de la muerte e Marco Valerio Marcial*, José Javier Iso Echegoyen y Alfredo Encuentra Ortega (dirs.), Zaragoza, Diputación General de Aragón / Institución “Fernando el Católico”, 2004, pp. 35-56.
- COSERIU, Eugenio: *Principios de semántica estructural*, Marcos Martínez Hernández (trad.), Madrid, Gredos, 1981.
- COSSÍO, José M.^a: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa, 1952.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVII*, Madrid, NBAE, 1911, vol. XVII.
- ___ *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, José Luis Suárez (ed.), Granada, Universidad de Granada, 1997.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CRISTÓBAL, Vicente: “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 18 (2000), pp. 29-76.
- CROSBY, James O. y SCHWARTZ LERNER, Lía: “La silva *El sueño* de Quevedo: génesis y revisiones”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986), pp. 111-126.
- CRUZ, San Juan de la: *Poesía*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra, 1983.
- ___ *Poesía completa y comentarios en prosa*, Raquel Asún (ed.), Barcelona, Planeta, 1986.
- CUARTERO y Huerta, Baltasar y Antonio de VARGAS ZÚÑIGA: *Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro. Documentos de estado y gobierno de España y confederaciones entre personajes*, Madrid, Real

Academia de Historia, 1960, tomo 26, vol K.38/K.74, núm. 40.467-42.233.

CVITANOVIC, Dinko: "Hipótesis sobre la significación del sueño en Quevedo, Calderón y Shakespeare", *El sueño y su representación en el Barroco español*, Dinko Cuitanovic (ed.), Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1969, pp. 9-89.

CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media Latina*, Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (trad.), Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2 vols.

DADSON, Trevor J.: "Trayectoria de la poesía barroca", *Historia y crítica de la literatura española 3/1. Siglos de Oro: Barroco (Primer suplemento)*, Aurora Egido (ed.), Francisco Rico (dir.), Barcelona, Crítica, 1992, pp. 345-363.

— "La corrección de pruebas (y un libro de poesía)", *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000, pp. 97-128.

— "El arte de glosar: las «Mudanzas» de Antonio Carvajal", *La poesía española del siglo XX y la tradición literaria*, Trevor J. Dadson y Derek W. Flitter (eds.), Birmingham, The University of Birmingham Press, 2003, pp. 125-153.

— "La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII", *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 13-42.

DANTE: *Divina comedia*, Abilio Echeverría (ed. y trad.), Carlos Alvar (pról.), Madrid, Alianza, 1995.

DARBORD, Michel: *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, Paris, Centre de Recherches de L'Institut d'Études Hispaniques, 1965.

- DAVIS, Charles y John Earl VAREY: *Actividad teatral en la región de Madrid según los protocolos de Juan García de Albertos, 1634-1660. Estudios y documentos*, London, Tamesis Books, 2003, 2 vols.
- DAZA SOMOAZO, Juan Manuel: “Algunas consideraciones sobre la poesía religiosa durante la segunda mitad del siglo XVII”, *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Ignacio García Aguilar (ed.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 165-179.
- DELEITO Y PIÑUELA, José: *La mujer, la casa y la moda (en la España del rey poeta)*, Madrid, Espasa Calpe, 1946.
- ___ *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1987.
- ___ ... *También se divierte el pueblo*, Madrid, Alianza, 1988.
- DELGADO LEÓN, Feliciano: “¿Es religiosa la poesía de Góngora?”, *La poesía religiosa de Góngora*, Feliciano Delgado León, Manuel Gahete Jurado y Antonio Cruz Casado (coords.), Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2005, pp. 19-25.
- DETIENNE, Marcel: *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*, Mar Llenares (trad.), Madrid, Akal, 2001.
- Devocionario escogido entresacado de los libros de piedad de nuestros más selectos autores por los padres Francisco de Paula Maruri y Cecilio Gómez Rodeles de la Compañía de Jesús*, Bilbao, Imprenta del Corazón de Jesús, 1890.
- DÍAZ PIMIENTA, Alexis: *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Oiartzun (Gipuzkoa), Auspoa-Sendoa, 1998.
- DÍAZ RENGIFO, Juan: *Arte poética española* (Madrid, Juan de la Cuesta, 1606) [ed. facsímil], Madrid, Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

- DÍAZ-URMENETA MUÑOZ, Juan Bosco: *La tercera dimensión del espejo. Ensayo sobre la mirada renacentista*, Diego Romero de Solís (pról.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2004.
- Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)* [CD-ROM], Teresa Ferrer Valls (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008.
- Diccionario Filológico de Literatura Española. Siglo XVII*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2010, 2 vols.
- DÍEZ BORQUE, José María (dir.): *Historia de la literatura española*, Madrid, Guadiana, 1975.
- (comp.) *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986.
- DÍEZ ECHARRI, Emiliano: *Teorías métricas del siglo de oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto “Miguel de Cervantes”, 1970.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio: “Notas sobre la carta en octosílabo”, *La epístola. V Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Begoña López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 151-180.
- *Viendo yo esta desorden del mundo: Textos literarios españoles de los Siglos de Oro en la Colección Fernán Núñez*, Antonio Cortijo Ocaña (pról.), Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003.
- DÍEZ DE REVENGA, Pilar: "Lengua literaria y lengua jurídica: *La cárcel de amor*", *Revista de investigación lingüística*, 2, II (2000), pp. 185-198.
- DOMÍNGUEZ, Antonio: *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII y otros artículos*, León Carlos Álvarez (ed.), Sevilla, Diputación de Sevilla, Área de Cultura y Ecología, 1996.
- Dos comedias burlescas del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Carlos Mata (eds.), Kassel, Reichenberger, 2000.

- DRONKE, Peter: *Medieval Latin and the Rise of European Love-lyric*, Oxford, Oxford University Press, 1965, 2 vols.
- DUBY, Georges: *San Bernardo y el arte cisterciense: el nacimiento del Gótico*, Madrid, Taurus, 1981.
- DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M: *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, César Vidal (trad.), Madrid, Alianza, 2009.
- DURÁN, Rafael M.: *Iconografía española de san Bernardo*, Francisco J. Sánchez Cantón (pról.), Poblet, Monasterio de Poblet, 1990.
- EGIDO, Aurora: “La universidad de amor y *La dama boba*”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIV (1978), pp. 351-371.
- ___ “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: «Amor constante más allá de la muerte»”, *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista. Universidad de Salamanca, 10, 11 y 12 de diciembre de 1980*, Víctor García de la Concha (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-232.
- ___ “*La Giganteida* de Ignacio de Luzán. Argumento y octavas de un poema inédito”, *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), pp. 197-231.
- ___ “Las fronteras de la poesía en prosa en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, III, Madrid, 1984, pp. 67-95.
- ___ “*De ludo vitando*. Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca”, *El Crotalón. Revista de Filología Española*, 1 (1984), pp. 609-648.
- ___ “Los prólogos teresianos y la «santa ignorancia»”, *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984, vol. II, pp. 581-607.
- ___ “Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77.

- ___ “Topografía y cronografía en *La Galatea*”, *Lecciones cervantinas*, Aurora Egido (coord.), Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1985, pp. 49-93.
- ___ “Cervantes y las puertas del sueño”, *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol. III, pp. 305-341.
- ___ “La poética del silencio en el Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique*, 88 (1986), 1-2, pp. 93-120.
- ___ “La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón según la edición de 1664”, *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 161-184.
- ___ “La silva en la poesía andaluza del barroco (Con un excursus sobre Estacio y las *Obrecillas* de fray Luis)”, *Criticón*, 46 (1989), pp. 5-39.
- ___ *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- ___ “Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVII)”, *Bulletin Hispanique (Dedicado a Maxime Chevalier)*, 92, 1 (1990), pp. 309-332.
- ___ *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1990.
- ___ *Cervantes y las puertas del sueño. Estudios sobre La Galatea, El Quijote, y El Persiles*, Barcelona, Prensas Universitarias, 1994.
- ___ “Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro”, *Bulletin Hispanique*, 97 (1995), 1, pp. 67-94.
- ___ “Linajes de burlas en el Siglo de Oro”, *Studia Aurea I. Actas del III Congreso de la AISO*, Ignacio Arellano (ed.), Pamplona, GRISO / Toulouse, LEMSO, 1996, pp. 19-50.
- ___ *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000.

- ___ “La fénix y el Fénix. En el nombre de Lope”, “*Otro Lope no ha de haber*”: *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999)*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea, 2000, vol. I, pp. 11-49.
- ___ “La seducción por la palabra o el engaño a los oídos en el Siglo de Oro”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 3 (2000), pp. 9-32.
- ___ “Góngora y la batalla de las Musas”, *Góngora hoy I-II-III: Actas de los Foros de Debate Góngora Hoy celebrados en la Diputación de Córdoba*, Joaquín Roses Lozano (ed.), Córdoba, Diputación de Córdoba, 2002, pp. 95-126.
- ___ *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003.
- ___ “Armas de sirena en los autos sacramentales de Calderon”, *El mundo como teatro. Calderón de la Barca y su época. IV Centenario (1600-2000). X Seminario de Lengua y Literatura Españolas (Málaga, octubre de 2000)*, José Lara Garrido (ed.), Málaga, Universidad, 2003, pp. 103-129.
- ___ “*El Comulgatorio* de Gracián. Lenguaje de los afectos e imágenes visibles”, *Baltasar Gracián Antropología y estética. Actas del II Coloquio Internacional (Berlín, 4-7 de octubre de 2001)*, Sebastián Neumeister (ed.), Berlin, Edition Tranvía / Verlag Walter Frey, 2004, pp. 131-157.
- ___ *De la mano de Artemia: literatura, emblemática, mnemotecnia y arte en el Siglo de Oro*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2004.
- ___ *El águila y la tela. Estudios sobre santa Teresa y san Juan de la Cruz*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2010.
- ___ “The heart of the King in Baltasar Gracián”, “*In nocte consilium*”. *Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa*, John T. Cull y Peter M. Daly (eds.), Baden-Baden, Verlag Valentin Koerner, 2011, pp. 125-151.
- ___ “Rivas y Verdi: Las trampas de la libertad en *La fuerza del sino* y *La fuerza del destino*”, *Revista de literatura*, LXXIV, 147 (2012), pp. 249-276.

- EICHMANN OEHLI, Andrés: *Cancionero mariano de Charcas*, Pamplona, Universidad de Navarra, Centro de Estudios Indianos / Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2009.
- El sueño y su representación en el barroco español*, Dinko Cvitanovic (ed.), Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1969.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Sílex, 2008.
- ESCOLAR, Hipólito: *Historia del libro*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1984.
- ESCUADERO, José Antonio: *Los hombres de la monarquía universal*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2008.
- ESPRONCEDA, José de: *Poesías varias*, Madrid, Gaspar Editores, 1881.
- ___ *El estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*, Robert Marrast (ed.), Madrid, Castalia, 1993.
- ETIENVRE, Jean-Pierre: *Figures du jeu. Etudes léxico-sémantiques sur le jeu de cartes en Espagne (XVIe-XVIIIe siècle)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987.
- ___ *Márgenes literarios del juego. Una poética del naípe. Siglos XVI a XVIII*, London, Tamesis Books, 1990.
- ETREROS, Mercedes: *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- EURÍPIDES: *Tragedias I. El ciclope. Alceste. Medea. Los Heráclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba*, Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez (eds. y trads.), Madrid, Gredos, 1983.
- ___ *Tragedias II*, Juan Miguel Labiano (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 1999.
- ___ *Tragedias III*, Juan Miguel Labiano (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 2000.
- FARRÉ, Judith: “El espectáculo del elogio en el teatro cortesano”, *La fiesta cortesana en la época de los Austrias, La fiesta cortesana en la época de los Austrias, La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, María Luisa

Lobato y Bernardo J. García García (eds.), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 273-292.

____ “La locura fingida de los actores como defensa de su *tejné*”, *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro . Almagro, 15, 16 y 17 de julio de 2005*, Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (eds.), Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 125-137.

FASQUEL, Samuel: *Quevedo et la poétique du burlesque au XVIIe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.

FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe: *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, Málaga, Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga, 2001.

FERNÁNDEZ NAVARRETE, Martín: *Disertación sobre la historia de la náutica y de las ciencias matemáticas que han contribuido a sus progresos entre los españoles*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1846.

FERNÁNDEZ RUDO, Cesáreo: *Don Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque. Informe en desagravio de tan ilustre prócer presentado a la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1884.

FERNÁNDEZ DE MADRIGAL, Alonso: *Sobre los dioses de los gentiles*, Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán (eds.), Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago: “Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón”, *Travestir au Siècle d’Or et aux XXe-XXIe siècles: Regards transgénériques et transhistoriques*, Nathalie

- Dartai-Maranzana et Emmanuel Marigno (dirs.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 67-83.
- FERNÁNDEZ OBLANCA, Justo: *Literatura y sociedad en los entremeses del siglo XVII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1992.
- FERRER VALLS, Teresa: *La práctica escénica cortesana: De la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.
- FLASCHE, Hans: "Ideas agustinianas en la obra de Calderón", *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984), pp. 335-342.
- ___ "Calderón y san Agustín", *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, vol. II, pp. 195-207.
- FLECNIAKOSKA, Jean Louis: *La loa*, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1975.
- FLORES ARROYUELO, Francisco J.: *El diablo en España*, Madrid, Alianza, 1985.
- Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro con su vocabulario al cabo por orden del a. b. c.*, Pierre Alzieu, Yvan Lissorgues y Robert Jammes (eds.), Toulouse, France-Ibérie Recherche / Université de Toulouse-Le Mirail, 1975.
- FONTANIER, Pierre: *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- FORSTER, Leonard: *The icy fire. Five studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- FRADEJAS LEBRERO, José: "Notas sobre la relación de *El valiente negro en Flandes* de A. Claramonte", *Murgetana*, 119 (2008), pp. 95-114.
- FRAILE GIL, José Manuel: "Lagartijas, lagartos y culebras por la tierra madrileña: rimas y creencias", *Revista de folklore*, 185 (1996), pp. 162-170.
- FRENK, Margit: "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", *Actas del Primer Coloquio Anglo-Hispano*, Madrid, Castalia, 1993, vol. II, pp. 139-159.

- FUCILLA, Joseph Guerin: *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1960.
- FUENTE, Vicente de la: *La sopa de los conventos ó sea Tratado de Economía política en estilo joco-serio acerca de los obstáculos tradicionales en nuestro país*, Madrid, Imprenta de el pensamiento español [sic], 1868.
- GÁLLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972.
- GALLEGO MORELL, Antonio: *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- GAMBIN, Felice: “La melancolía en *El Criticón*: manjar de los discretos hacia la Isla de la Inmortalidad”, *Baltasar Gracián Antropología y estética. Actas del II Coloquio Internacional (Berlín, 4-7 de octubre de 2001)*, Sebastián Neumeister (ed.), Berlin, Edition Tranvía / Verlag Walter Frey, 2004, pp. 191-212.
- ___ *Azabache. El debate sobre la melancolía en la España de los Siglos de Oro*, Giulia Poggi (pról.) [presentación de Aurora Egido], Pilar Sánchez Otín (trad.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- GAMPEL, Benjamin R.: *Los últimos judíos en suelo ibérico. Las juderías navarras (1479-1498)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio: “Canon como proceso”, *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Ignacio García Aguilar (ed.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2009, pp. 13-21.
- ___ *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- ___ “«Trocar el libro por la baraja»: eutrapelia y poemario impreso”, *Bulletin Hispanique*, 113, 1 (2011), pp. 103-128.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio: “La imagen jeroglífica en la cultura simbólica moderna. Aproximación a sus orígenes, configuración y funciones”, *Los*

- días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), Barcelona, José J. De Olañeta, Editor / Edicions UIB y College of the Holy Cross, 2002, pp. 229-255.
- ___ *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española), 2010.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime: *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2006.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Formación de la teoría literaria moderna, I. Tópica horaciana. Renacimiento europeo*, Madrid, Cupsa, 1977.
- ___ “Lingüística del texto y tipología lírica (La tradición textual como contexto)”, Janos S. Petöfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Hannes Rieser (introd.), Tomás Alvadalejo Mayordomo (trad.), Madrid, Alberto Corazón, 1979, pp. 309-366.
- ___ *Formación de la teoría literaria moderna, II. Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 1980.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo: “La religiosidad popular i la història”, *L’Avenç*, 137 (1990), pp. 20-27.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid, Taurus, 1973.
- ___ *Literaturas marginadas*, Madrid, Editorial Playor, 1983.
- ___ “Hagiografía popular y comedias de santos”, *La comedia de magia y de santos*, F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos, R. de la Fuente (eds.), Madrid, Ediciones Júcar, 1992, pp. 71-82.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge: “Reflexiones en torno al estilo lacónico: historia y variaciones”, *La poética barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic*

- i estètic*, Antoni L. Moll y Josep Solervicens (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 121-147.
- GARCÍA LÓPEZ, José: *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens Vivens, 1973.
- GARCÍA LORENZO, Luciano y John Earl VAREY: *Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, Londres, Tamesis Books, 1991.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique: *Modernidad bajo sospecha : Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 2008.
- GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español [Siglos XV-XVI-XVII]. Aportación a su estudio con los fondos de la bibliotecas de Valladolid*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1984, 2 vols.
- GARGANO, Antonio: “*Imago mentis: Fantasma y criatura real en la lírica castellana del s. XVI*”, *La sombra de la teoría: Ensayos de literatura hispánica, del Cid a Cien años de soledad*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 95-132.
- ___ “Góngora y la tradición lírica petrarquista”, *El poeta soledad. Góngora 1609-1615*, Begoña López Bueno (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 123-148.
- ___ *Con canto acordado. Estudios sobre la poesía entre Italia y España en los siglo XVI-XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla. Secretariado de publicaciones, 2012.
- GENETTE, Gérard : *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.
- GENOT, Gérard: “Pétrarque et la scène du regard”, *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 2 (1972), pp. 1-17.

- GIL FERNANDEZ, Luis: *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid, Alhambra, 1981.
- GIL DE ZARATE, Antonio : *Manual de Literatura. Principios generales de poética y retórica. Primera parte*, Madrid, Imprenta de Martínez y Minuesa, 1850.
- GLANTZ, Margo: “De Narciso a Narciso o de Tirso a Sor Juana: *El vergonzoso en palacio* y *Los empeños de una casa*”, *El escritor y la escena. Actas del I Congreso Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (18-21 de marzo de 1992, Ciudad Juárez)*, Ysla Campbell (ed.), Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 29-43.
- GÓMEZ FERNÁNDEZ, J. Ramón: *Ignis sacer. Historia del cortezuelo del centeno*, Madrid, La Hoja del Monte, 2012.
- GÓMEZ SOLÍS, Felipe: *Imágenes eróticas y bélicas de la literatura espiritual española (Siglos XVI-XVII)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1990.
- GÓNGORA, Luis de: *Letrillas*, Robert Jammes (ed.), Madrid, Castalia, 1980.
- ___ *Poesía selecta*, Antonio Pérez Lasheras y José María Micó (eds.), Madrid, Taurus, 1991.
- ___ *Obras de don Luis de Góngora (Manuscrito Chacón)*, Pere Gimferrer (pról.), Dámaso Alonso (introd.) [vol. I], Manuel Sánchez Mariana (introd.) [vol. II] y Antonio Carreira (introd.) [vol. III], Málaga, Real Academia Española / Caja de Ahorros de Ronda, 1992-1993, 3 vols.
- ___ *Obras completas*, Antonio Carreira (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 2000, 2 vols.
- GONZÁLEZ ASENJO, Florencio: *El todo y las partes. Estudios de ontología formal*, Madrid, Martínez de Murguía, 1962.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio: *El águila caída. Galicia en los reinados de Felipe IV y Carlos II*, Vigo, Galaxia, 1973.

- GONZÁLEZ MAYA, Juan Carlos: “*Vejamen de D. Jerónimo de Cáncer. Estudio, edición crítica y notas*”, *Criticón*, 96 (2006), pp. 87-114.
- GONZÁLEZ MIRANDA, Marta: “Las especulativas cuestiones del amor en la poesía de Quevedo”, *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaústre (eds.), Santiago de Compostela, Universidad, 2010, pp. 283-292.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora: *La poética del llanto en sor Juana Inés de la Cruz*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María: *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la Historia*, Victoria, Ephialte, 1992.
- GORGA LÓPEZ, Gemma: “La Biblia en la poesía lírica y épica de la Edad de Oro”, *La Biblia en la literatura española. II. El Siglo de Oro*, Gregorio del Olmo Lete (dir.), Rosa Navarro Durán (coord.), Madrid, Trotta, 2008, pp. 17-79.
- GRANJA, Agustín de la: “Fondo satírico y trasfondo erótico en la poesía del Siglo de Oro (A propósito del soneto «No sois, aunque en edad de cuatro sietes»)”, *Estudios sobre Góngora*, Ysla Campbell (ed.), Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba, 1996, pp. 101-131.
- ___ y María Luisa LOBATO: *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (Siglos XV-XX)*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert, 1999.
- GRAVES, Robert: *Los mitos griegos*, Madrid, Alianza, 2006, 2 vols.
- GREEN, Otis H.: *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955.
- GRIMAL, Pierre: *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2008.
- GRISWOLD MORLEY, S. y TYLER, Richard W.: *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, [s. l.] Castalia, 1961, 2 vols.

- GÜELL, Mónica: “Paratextos de algunos libros de poesía del Siglo de Oro. Estrategias de escritura y poder”, *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, M.^a Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 19-35.
- ___ *La rima en Garcilaso y Góngora*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2009.
- Guía de Zaragoza, 1860*, Francisco Asín Remírez de Esparza (ed.), Zaragoza, Librería General, 1985.
- GUILLOU-VARGA, Suzanne: *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d’Or espagnol*, Lille, Université de Lille III, 1986, 2 vols.
- GUTIÉRREZ ARRANZ, Lidia: *El universo mitológico en las fábulas de Villamediana. Guía de lectura*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- GUZMÁN, Juan de: *Primera parte de la rhetorica (Alcalá de Henares, 1589)*, Blanca Perriñán (ed.), Pisa, Giardini editori e stampatori, 1993, 2 vols.
- HAHN, Jürgen: *The Origins of Baroque Concept of “Peregrinatio”*, Chapel Hill, University of North Caroline Press, 1973.
- HALICARNASO, Dioniso de: *Sobre la composición literaria; Sobre Dinarco; Primera carta a Ameo; Carta a Pompeyo Gémino; Segunda carta a Ameo*, Guillermo Galán Vioque y Miguel Ángel Márquez Guerrero (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2001.
- HAMPTON, Timothy: “Strange alteration: Physiology and Psychology from Galen to Rabelais”, *Reading the Early Modern Passions. Essays in the Cultural History of Emotion*, Gail Kern Paster, Katherine Rowe y Mary Floyd-Wilson (eds.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 272-293.
- HARO CORTÉS, Marta y ARAGÜÉS ALDAZ, José: “La Vida de Santiago en los santorales castellanos (El *Flos Sanctorum* Renacentista y la tradición medieval)”, *Formas narrativas breves en la Edad Media. Actas del IV*

- Congreso (Santiago de Compostela, 8-10 de julio de 2004)*, Elvira Fidalgo (ed.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 35-92.
- HEBREO, León: *Diálogos de amor*, Andrés Soria Olmedo (ed.), Madrid, Tecnos, 1986.
- HERBERS, Klaus: *Política y veneración de santos en la península Ibérica. Desarrollo del "Santiago político"*, Rafael Vázquez Ruano (trad.), Pontevedra, Fundación Cultural Rutas del Románico, 2006.
- HERMÓGENES: *Sobre los tipos de estilo y Sobre el método del tipo Fuerza*, Antonio Sancho Royo (ed. y trad.), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.
- *Sobre las formas de estilo*, Consuelo Ruiz Montero (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1993.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César y Beatriz SANZ ALONSO: *Diccionario de germanía* Madrid, Gredos, 2002.
- HERPOEL, Sonjia: "Sociabilidad y literatura en los conventos femeninos del Siglo de Oro", *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Mechthild Albert (ed.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 239-253.
- HERRERA, Fernando de: *Obra poética*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Real Academia Española, 1975, 2 vols.
- HERRERA CASADO, Antonio: *Pastrana. Una villa principesca*, Guadalajara, Aache, 2005.
- HERRERA PUGA, Pedro: *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro. Aspectos de la vida sevillana en los siglos XVI y XVII*, José Cepeda (pról.), Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1971.
- *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 1974.

- HERRERO GARCÍA, Miguel: *Contribución de la Literatura a la Historia del Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.
- ___ *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- HERRERO RUIZ DE LOIZAGA, F. Javier: *Sintaxis histórica de la oración compuesta en español*, Madrid, Gredos, 2005.
- HESÍODO: *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*, Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (eds.), Madrid, Gredos, 2001.
- Historia del teatro en España I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII*, José María Díez Borque (dir.), Madrid, Taurus, 1984.
- HODGART, Matthew: *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- HOMERO: *Ilíada*, Emilio Creso Güemes (ed y trad.), Madrid, Gredos, 2000.
- HORACIO: *Odas y Epodos*, Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal (ed.), Manuel Fernández Galiano (trad.), Madrid, Cátedra, 1990.
- ___ *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Horacio Silvestre (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 1996.
- HUERTA CALVO, Javier: “Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la revista *Segismundo*, 5, Madrid, CSIC, 1983, pp. 23-62.
- ___ “Poética de los géneros menores”, *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 22-25.
- ___ *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ___ “El entremés, la escena y el *Arte nuevo*”, *El Arte nuevo de hacer comedias y la escena. XXXII Jornadas de teatro clásico. Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 2009*, Felipe Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E.

- Marcuello (eds.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2011, pp. 71-80.
- IFFLAND, James: *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis books, 1978-1982, 2 vols.
- INFANTES, Víctor: “Las imágenes de la textualidad tipográfica. Brevete sobre el *Format-Büchlein* (Graz, 1670-1677)”, *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 1 (2009), pp. 37-43.
- IÑESTA, Eva María y PAMIES BERTRÁN, Antonio: *Fraseología y metáfora: aspectos tipológicos y cognitivos*, Granada, Granada Lingüística, 2002.
- KING, Willard. F.: “The Academies and Seventeenth-Century Spanish Literature”, *PMLA*, 75, nº 4 (1960), pp. 367-376.
- JAMMES, Robert: “La risa y su función social en el Siglo de Oro”, *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e colloque du Groupe d’Etudes sur le théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, pp. 3-11.
- ___ *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- ___ “Góngora y la poesía lírica”, *Historia de la literatura española. III: El siglo XVII*, Jean Canavaggio (dir.), Rosa Navarro Durán (ed.), Barcelona, Ariel, 1995, pp. 141-169.
- JAURALDE POU, Pablo: *Antología de la poesía española del Siglo de Oro (siglos XVI.XVII)*, apéndice de Mercedes Sánchez, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- JÁUREGUI, Juan de: *Antídoto contra la pestilente poesía de las soledades*, José Manuel Rico (ed.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel: *La imprenta en Lérida. Ensayo bibliográfico (1479-1917)*, Lola González (ed.), Lérida, Universidad de Lérida / Institut d’Estudis Ilerdencs, 1997.

- JOLY, Monique: *La bourle et son interpretation. Recherche sur le pasaje de la facette au roman (Espagne, XVIe – XVIIe siècles)*, Lille, Reproduction des thèses / Toulouse, France-Iberie Recherche, 1982.
- JOUBERT, Laurent: *Traité du ris suivi d'un dialogue sur la cacographie française*, Genève, Slatkine Reprints, 1973.
- JUAN MANUEL, *Obras completas. I, Libro del Cavallero et del Escudero, Libro de las Armas, Libro entendió, Libro de los estados, Tractado de la Asunción de la Virgen María, Libro de la Caza*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Gredos, 1981.
- JULIO, María Teresa: “El vejamen de Rojas para la academia de 1638. Estudio y edición”, *Revista de literatura*, LXIX, 137 (2007), pp. 299-332.
- KAMEN, Henry: *Imperio: La forja de España como potencia mundial*, Amado Diéguez (trad.), Madrid, Suma de Letras, 2004.
- KAPLAN, Gregory B.: “The (columbian) Mith of Syphilis”, *Hispanófila*, 134 (2002), pp. 21-35.
- KIRK, Geoffrey Stephen: *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1981.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin y SAXL, Fritz: *Saturno y la melancolía*, María Luisa Balseiro (trad.), Madrid, Alianza, 1991.
- KNIGHTON, Tess y TORRENTE, Álvaro: “Introduction”, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Aldershot / Burlington, Ashgate, 2007, pp. 1-14.
- LABRADOR HERRAIZ, José J. y DIFRANCO, Ralph A.: *Tabla de los principios de la poesía española, XVI-XVII*, Cleveland, Cleveland State University, 1993.
- LAIRD, Paul R.: *Towards a History of the Spanish Villancico*, Warren, Mich, Harmonie Park Press, 1997.

- LAKOFF, George y JOHNSON, Mark: *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1986.
- LAPESA, Rafael: *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971.
- ___ “El hipérbaton en la poesía de Fray Luis de León”, *Studies in Spanish Literatura of the Golden Age. Presented to Edgard M. Wilson*, R. O. Jones (ed.), London, Tamesis Books, 1973, pp. 137-147.
- ___ *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo, 1985.
- ___ *Historia de la lengua española*, Ramón Menéndez Pidal (pról.), Madrid, Gredos, 2005.
- LAUSBERG, Heinrich: *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975.
- ___ *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1975, 3 vols.
- Lazarillo de Tormes*, Ángel Basanta (ed.), Madrid, Anaya, 1999.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: “Sobre la dificultad conceptista”, *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 13-43.
- ___ “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial”, *Fray Luis de León*, Víctor García de la Concha (dir.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, pp. 193-224.
- ___ *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1998.
- LECLERCQ, Jacques: *Santa Catalina de Siena*, Madrid, Rialp, 1955.
- LEÓN, Fray Luis de: *De los nombres de Cristo*, Cristóbal Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra, 1982.
- LEWIS, C. S.: “Donne and Love Poetry in the Seventeenth Century (1938)”, *Modern Criticism. Theory and Practice*, Walter Sutton and Richard Foster (eds.), [New York], Odissey Press, 1963, pp. 355-366.

- ___ *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Delia Sampietro (trad.), Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa: *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, F.C.E., 1952.
- ___ “El ruiseños de las *Geórgicas*”, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 39-52.
- ___ “La dama como obra maestra de Dios. Esbozo de un estudio de topología histórica cultural”, *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 179-290.
- LISTA, Alberto: *Ensayos literarios y críticos*, José Joaquín de Mora (pról.), Sevilla, Calvo-Rubio y compañía Editores, 1844, 2 vols.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente “Minerva bética. Sobre literatura y pintura ”, *La “Idea” de la poesía sevillana en el Siglo de Oro. X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 23-25 de noviembre de 2010)*, Begoña López Bueno (dir.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 73-91.
- LLUL, Enrique: “Apuntes para un estudio sobre la fundón teológico-política de la loa en el Siglo de Oro”, *Notas y estudios filológicos*, 2 (1985), pp. 33-46.
- LOBATO, María Luisa: “Literatura dramática y fiestas reales”, *La fiesta cortesana en la época de los Austrias, La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, María Luisa Lobato y Bernardo J. García García (eds.), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 251-271.
- LÓPEZ ALEMANY, Ignacio: “A Portrait of a Lady: Representations of Sigismunda / Auristela in Cervantes’ *Persiles*”, *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Frederick Alfred de Armas (ed.), Cranbury, Associated University Presses, 2005, pp. 202-216.

- LÓPEZ DE AYALA, Pero: *Libro de la caza de las aves*, José Fradejas Lebrero (ed.), Madrid, Castalia, 1969.
- LÓPEZ BUENO, Begoña: “Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del *corpus*”, *Criticón*, 83 (2001), pp. 147-164.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto *festivo* (el caso del *Quijote*)”, *Bulletin Hispanique*, 84, 3-4 (1992), pp. 291-327.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa: “La silva *el pincel* de Quevedo”, *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario: 1923-1973*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1975, pp. 221-241.
- ___ *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel: “Antecedentes clásicos de la poética de las ruinas”, *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salvador Crespo (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 227-234.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Philosophia Antigua Poetica*, Alfredo Carballo Picazo (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973, 3 vols.
- LÓPEZ POZA, Sagrario: *Literatura Emblemática Hispánica Bibliografía, enlaces y notas* <<http://www.bidiso.es/emblematica/>>.
- ___ “Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro”, *La Perinola*, 4 (2000), pp. 191-214.
- ___ “Presentación: Quevedo y la erudición de su tiempo”, *La Perinola*, 7 (2003), pp. 11-17.

- LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985.
- LORENZO, Juan: “Florilegios y *polyantheas* al servicio de los *oficia* retóricos”, *Retórica y educación. La enseñanza del arte retórica a lo largo de la historia*, G. Lopetegui Semperena (ed.), Amsterdam, Adolf M. Hakkert Publisher, 2008, pp. 247-268.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel: *Aquí se imprimen libros. La imprenta en la época del Quijote*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid / Ollero y Ramos, 2005.
- LUCIANO, *Obras. El sueño. Diálogos de los dioses. Diálogos marinos*, José Alsina (trad.), Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1962.
- LUCRECIO, Tito: *De la naturaleza de las cosas*, Agustín García Calvo (introd.), Abate Marchena (trad.), Domingo Plácido (ed.), Madrid, Cátedra, 1983.
- LYNCH, John: *España bajo los Austrias*, Barcelona, Península, 1972, 2 vols.
- MACCURDY, Raymond R.: “Parodies of the Judgment of Paris in Spanish Poetry and Drama of the Golden Age”, *Philological Quarterly*, LI (1972), pp. 136-144.
- “Rojas Zorrilla’s Gracioso and the Renunciation of Honor”, en *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, Sylvia Bowman (ed.), Madrid, José Porrúa Turranzas, 1979, pp. 167-177.
- MADRE DE DIOS, Efrén de la: *Tiempo y vida de santa Teresa*, Madrid, Editorial la Católica, 1968.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham: “Sobre el vejamen de grado en el Siglo de Oro. La Universidad de Toledo”, *Epos: Revista de Filología*, 10, (1994), pp. 203-231.
- “Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), pp. 229-301.

- ___ “La burla lingüística en el entremés del Barroco”, *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Verbum, 2001, pp. 177-197.
- ___ “De grado y de gracias”. *Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro*, Aurora Egido (pról.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- MAGDALENO, Ricardo: *Papeles de Estado. Sicilia. Virreinato español. Catálogo XIX del Archivo de Simancas*, Valladolid, Patronato Nacional de Archivos Histórico, 1951.
- MAIO, Romeo de: *Mujer y Renacimiento*, Margarita Vivanco Gefaell (trad.), Madrid, Mondadori, 1988.
- MANCONI, Francesco: *Castigo de Dios. La grande peste barroca nella Sardegna di Filippo IV*, Roma, Donzelli Editore, 1994.
- ___ *Cerdeña: Un reino de la Corona de Aragón bajo los Austria*, María José Barranquero Cortés (trad.), València, Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- MANERO SOROLLA, María Pilar: *Imágenes petrarquistas de la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- ___ “El petrarquismo en la poesía de Cervantes: La configuración imaginística del amante”, *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares. 6-9 de noviembre 1989*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 755-779.
- ___ “La imagen del ave fénix en la poesía de cancionero. Notas para un estudio”, *Anuario de estudios medievales*, 21 (1991), pp. 291-305.

- ___ “La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento. La tradición petrarquista”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año LXVIII (1992), pp. 5-71.
- ___ “Petrarquismo y emblemática”, *Literatura emblemática hispánica. I Simposio Internacional (La Coruña, Septiembre 1994)*, Sagrario López Poza (ed.), A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 175-197.
- ___ “«Sin que me pongan miedo el hielo y fuego» (*Galatea*, libro IV). Nuevas aproximaciones al estudio de la literatura italiana en la poesía de Cervantes”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 4 (1997), pp. 91-116.
- ___ “Los cánones del retrato femenino en el *Canzoniere*. Difusión y recreación en la lírica española del Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario 12 (2005), pp. 247-260.
- MARAVALL, José Antonio : “Teatro, fiesta e ideología en el Barroco”, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, José María Díez Borque (comp.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 71-96.
- ___ *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990.
- ___ *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 2008.
- MARCH, Ausias: *Obra poética completa*, Rafael Ferreres (ed. y trad.), Madrid, Castalia, 1979, 2 vols.
- MARCIAL: *Epigramas completos*, Dulce Estefanía (trad.), Madrid, Cátedra, 1996.
- ___ *Marcial en verso castellano*, Andrea Bresadola (ed.), Pavia, Ibis, 2008.
- MARINA, Rosa María: “Pervivencia”, José A. Beltrán, Alfredo P. Encuentra, Gonzalo C. Fontana, José Javier Iso, Ana I. Magallón y Rosa María Marina, *Marco Valerio marcial: Actualización científica y bibliográfica. Tres décadas de estudios sobre Marcial (1971-2000)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2005, pp. 301-345.

- MARÍN PINA, M.^a Carmen: “Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles”, *Criticón*, 45 (1989), pp. 81-94.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: “Literatura bufonesca o del loco”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 2 (1985-1986), pp. 501-528.
- MARTÍ, Antonio: *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1972.
- MARTIN, René: *Mitología griega y romana [de la A a la Z]*, Madrid, Espasa, 2006.
- MARTÍNEZ, José Antonio: *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1975.
- MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición de María Elena Manrique Ara, Madrid, Cátedra, 2006.
- MARTÍNEZ BOGO, Enrique: *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*, Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Universidade. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2009.
<<http://dspace.usc.es/bitstream/10347/2611/3/9788498873085.pdf>>
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis: *Refranero general ideológico español*, Madrid, Editorial Hernando, 1978.
- MAS I USÓ, Pasqual: “Academias Valencianas durante el Barroco”, *De las academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la Modernidad*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, pp. 171-224.
- ___ *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, 1999.
- MATA I ARAUJO, Luis de: *Lecciones elementales de literatura aplicadas especialmente a la castellana*, Madrid, [s.n.; Imprenta de Norberto Llorenci], 1938.

- MATA INDURÁIN, Carlos: “*Los peligros de Madrid (1646) de Baptista Remiro de Navarra*”, *Pregón Siglo XXI*, 21 (2003), pp. 75-78.
- MATEU IBARS, Josefina: *Los virreyes de Cerdeña. Fuentes para su estudio*, Padova, Casa Editrice Dott. Antonio Milani, 1964-1967, 2 vols.
- MAURER, Christopher: “«Soñé que te... ¿Direlo?»». El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, IX (1990), pp. 149-167.
- MAYO, Arantxa: *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivielso*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2007.
- MAYOR FERRÁNDIZ, Teresa María: “Hipatia de Alejandría: el ocaso del paganismo”, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico IV. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (coords.), Alcañiz, Instituto de Estudios Humanísticos / Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Cáceres, Universidad de Extremadura / León, Universidad / Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza / Teruel, Instituto de Estudios Turoloenses, 2008, vol. 1, pp. 2813-2830.
- MAYORAL, José Antonio: “Plurilingüismo poético”, recogido en su libro *Estructuras retóricas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2002.
- Memorial histórico español. Colección de documentos, opúsculos y antigüedades que publica la Real Academia de Historia*, Madrid, Academia de la Historia [Imprenta y fundición de Manuel Tello], 1893, vol. 24.
- MENANDRO EL RÉTOR, *Dos tratados de retórica epidíctica*, Fernando Gascó (intr.), Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón (eds. y trads.), Madrid, Gredos, 1996.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús: *El teatro en Asturias (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Gijón, Noega, 1981.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Antología de poetas líricos castellanos. Vol. 9 (Parte 2.ª Los romances viejos)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.
- MERTON, Thomas: *San Bernardo, el último de los padres*, Madrid, Rialp, 1956.
- MICÓ, José María: *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.
- ___ *El Polifemo de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001.
- MOLHO, Mauricio: *Semántica y metáfora (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1988.
- MOLI FRIGOLA, Montserrat: “Fiesta pública e himeneo. La boda de Carlos II con Mariana de Neoburgo en las cortes españolas de Italia”, *Norba-arte*, 1989, 9 (1989), pp. 111-144.
- MOLINA, Tirso de: *El burlador de Sevilla*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), Madrid, Cátedra, 1997.
- MOLINA HUETE, M.^a Belén: “Entomio, mito y paratexto: el *Juicio de Paris* de Pedro Rodríguez de Ardilla”, *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes. Versos de elogio*, Alain Bègue (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, pp. 43-66.
- MOLINER, María: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1975, 2 vols. [Moliner].
- MOLL, Jaime: “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), pp. 97-103.
- ___ “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), pp. 49-107.
- ___ “La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor”, *Dicenda* (1982), pp. 177-179.

- ___ “El impresor y el librero en el Siglo de Oro”, *Mundo del libro antiguo*, Francisco Asín (dir.), Madrid, Editorial Complutense, 1996, pp. 27-41.
- MONTERO, Juan: “Las *Anotaciones*, del texto al lector”, *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Begoña López Bueno (dir.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 91-105.
- MORENO VILLA, José: *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española*, México, Presencia, 1939.
- ___ *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1951.
- MORETO, Agustín: *Comedias escogidas de Agustín Moreto y Cabaña*, Luis Fernández Guerra (ed.), Madrid, Rivadeneyra, 1856.
- ___ *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Reichenberger, 2003, 2 vols.
- ___ *El secreto entre dos amigos*, Santander, Ayuntamiento; Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- ___ *Primera parte de comedias*, María Luisa Lobato (dir.), Miguel Zugasti, Esther Borrego, Beata Baczyńska y María Luisa Lobato (eds.), Kassel, Reichenberger, 2008, vol. 1.
- MORREALE, Margherita: *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español (Estudio léxico-semántico)*, Madrid, Real Academia Española, 1959, vol. I.
- MOSQUERA DE FIGUEROA, Cristóbal: *Paradojas: Paradoja en loor de la nariz muy grande. Paradoja en loor de las bubas*, Valentín Núñez Rivera (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

- MÜLLER-BOCHAT, Eberhard: “Técnicas literarias y métodos de meditación en la poesía sagrada del Siglo de Oro”, *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, Carlos H. Magis (dir.), México, Colegio de México, 1970, pp. 611-617.
- MUSEO, *Hero y Leandro*, José Guillermo Montes (ed. y trad.), Carlos García Gual (pról.), Madrid, Gredos, 1994.
- La música y la poesía en cancioneros polifónicos del siglo XVII. IV: Libro de tonos humanos (1655-1656)*, Mariano Lambea y Lola Josa (eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Institución “Milá y Fontanals”, 2005.
- NAVARRETE, Ignacio: *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in Spanish Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás: *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Madrid / Barcelona, Guadarrama / Labor, 1974.
- ___ *Manual de pronunciación española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.
- NEUMEISTER, Sebastian: “Saber y callar. Apuntes para una socio-patología del Siglo de Oro”, *Actas del Coloquio Hispano-Alemán Menéndez Pidal*, W. Hempel y D. Breisemeister (eds.), Tübingen, Max Niemeyer, 1982, pp. 218-227.
- ___ “Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo”, *La escenografía del teatro barroco*, Aurora Egido (coord.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 141-160.
- ___ “La fiesta de corte como anticomedia”, *Espacios teatrales del Barroco español. XII Jornadas de teatro clásico. Almagro 1990*, José María Díez Borque (dir.), Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 167-181.

- NEWELS, Margarete: *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro*, Amadeo Sole-Leris (trad.), London, Tamesis Books, 1974.
- Nieremberg, Juan Eusebio: *Vida del glorioso patriarca San Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús*, de Madrid, Imprenta Real, 1636.
- NOLTING-HAUFF, Ilsen: *Visión, sátira y agudeza en los “Sueños” de Quevedo*, Ana Pérez Linares (trad.), Madrid, Gredos, 1974.
- NOVO, Salvador: *Las aves en la poesía castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española (NTLLE)*. <<http://www.rae.es>>
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael: *Poética semiológica. El Polifemo de Góngora*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1980.
- OLIVA, César: “La práctica escénica en fiestas teatrales previas al Barroco. Algunas referencias a muestras hechas en la región de Murcia”, *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, José María Díez Borque (comp.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 97-114.
- OLIVARES, Julián: “El sueño en la poesía amorosa de Quevedo”, *Historia y crítica de la literatura española 3/1. Siglos de Oro: Barroco (Primer suplemento)*, Aurora Egido (ed.), Francisco Rico (dir.), Barcelona, Crítica, 1992, pp. 338-344.
- *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo. Estudio estético y existencial*, Alberto de la Fuente y Dora Carlisky Pozzi (trad.), Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1995.
- OLMO LETE, Gregorio del: “La Biblia en la literatura espiritual del Siglo de Oro”, *La Biblia en la literatura española. II. El Siglo de Oro*, Gregorio del Olmo Lete (dir.), Rosa Navarro Durán (coord.), Madrid, Trotta, 2008, pp. 101-179.

- OLSON, Elder: *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona, 1978.
- OPLL, Ferdinand y Kart RUDOLF: *España y Austria*, Kart Rudolf, Ana Murr, Angelika Santillán y Miguel Ángel Vega (trads.), Madrid, Cátedra, 1997.
- OROZCO, Emilio: *El teatro y la teatralidad del Barroco (Ensayo de una introducción al tema)*, Barcelona, Planeta, 1969.
- ___ *Paisaje y sentimiento*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974.
- ___ “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el barroco: predicador y comediante”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 2-3 (1980), pp. 171-188.
- ___ *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1981.
- ___ “Sobre la teatralización y comunicación de masas en el Barroco. La visualización espacial de la poesía”, *Homenaje a José Manuel Blecua*, Dámaso Alonso, Manuel Alvar, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Félix Monge, Francisco Rico y Martín de Riquer (coords.), Madrid, Gredos, 1983, pp. 497-512.
- ___ *Temas del Barroco. De poesía y pintura* [edición facsímil], Antonio Sánchez Trigueros (introd.), Granada, Universidad, 1989.
- ___ *Introducción al Barroco. Ensayos inéditos*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2009.
- ORS, Miguel d’ : *Vida y poesía de Alonso de Ledesma*, Pamplona, Eunsa, 1974.
- OSUNA, Inmaculada: *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: La poética silva*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2003.
- ___ “Recepción y creación poética: el ms. 90-V1-9 de la Fundación Bartolomé March y la poesía en Granada a finales del siglo XVII”, *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 93-117.

- ___ “Las oraciones y coplas de ciego como motivo burlesco culto en la poesía religiosa del siglo XVII”, *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Julián Olivares (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010, pp. 335-366.
- OTTO, Walter F.: *Los dioses de Grecia*, Madrid, Siruela, 2003.
- OVIDIO NASÓN, Publio: *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, Vicente Cristóbal López (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1989.
- ___ *Heroidas*, Francisca Moya del Baño (ed. y trad.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986.
- ___ *Fastos*, Bartolomé Segura Ramos (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1988.
- ___ *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez y Rosa M.^a Iglesias (eds. y trads.), Madrid, Cátedra, 2004.
- PADILLA, Juan de (El Cartujano): *Los doce triunfos de los doce apóstoles*, Enzo Nortí Gualdano (ed.), Messina-Firenze, Università degli Studi di Firenze, 1978, 2 tomos.
- PADILLA, Pedro de: *Thesoro de varias poesías*, Aurelio Valladares (pról.), José L. Labrador Herraiz (ed.) y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afimación Hispanista, 2008.
- PAGÉS, Gerardo: “Ecos de los poetas latinos en los sonetos de Góngora”, *La imagen del amor en la literatura española del Siglo de Oro. Actas de las Primeras Jornadas de Literatura española del Siglo de Oro. Facultad de Filosofía y Letras Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de Buenos Aires”. 4, 5 y 6 de setiembre de 1986*, Teresa Herráiz de Tresca y Sofía Carrizo Rueda (eds.), Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1986, pp. 15-23.

- PALACIO DE VELADA, Fundación “Palacio de Velada”.
 <<http://www.palaciodevelada.org/personajes.htm#alvarez>> [Consulta:
 1/2/2013].
- PALENCIA, Alonso de: *Universal vocabulario [Reproducción facsimilar de la edición de Sevilla, 1490]*, Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967, 2 vols.
- PALOMO, M^a Pilar: *La novela cortesana*, Barcelona, Planeta, 1976.
 ___ *La poesía en la Edad de Oro*, Madrid, Taurus, 1988.
- PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio: *Obras*, Rafael de Balbín Lucas (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1944, 2 vols.
 ___ *Obra selecta*, Jesús Ponce Cárdenas (ed.), Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2003.
- PAPP, Desiderio, “Visión sinóptica de la ciencia del Barroco”, *Historia Universal de la Medicina*, Pedro Laín Entralgo (dir.), Barcelona, Salvat, 1973, vol. 4, pp. 198-215.
- PAREDES, Alonso Víctor de: *Institución y origen del arte de la Imprenta y reglas generales para los componedores*, Jaime Moll (ed.), Madrid, El Crotalón, 1984.
- PARKER, Alexander A.: *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PASCUAL BENNÀSAR, Aina: *Santa Catalina de Sena. Memòria històrica d'un convent (1659-1966)*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares. Servicio de Publicaciones, 2001.
- PASCUAL BUXÓ, José: *Sor Juana Inés de la Cruz: Lectura barroca de la poesía*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- PASCUAL RODRÍGUEZ, José Antonio: “La edición crítica de los textos del Siglo de Oro: de nuevo sobre su modernización gráfica”, *Estado actual de los*

- estudios sobre el Siglo de Oro*, Manuel García Martín (ed.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 37-57.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.: “El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 75-103.
- PENNY, Ralph: *Gramática histórica del español*, Barcelona, Ariel, 2006.
- PEÑA, Carmen: “La mesa de trucos de Miguel de Cervantes”, *Angélica: Revista de literatura*, 4 (1993), pp. 83-101.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio: *Fustigat mores. Hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1994.
- *Más a lo moderno. (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1995.
- *Piedras preciosas... Otros aspectos de la poesía de Góngora*, Granada, Universidad de Granada, 2009.
- *Ni amor ni constante (Góngora en su Fábula de Píramo y Tisbe)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2011.
- “Acercamiento a las décimas satíricas y burlescas de Góngora”, *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2013, pp. 207-226.
- PÉREZ DE LEDESMA, Gonzalo [=José de Ormaza]: *Censura de la elocuencia (Zaragoza, 1648)*, Giuseppina Leda y Vittoria Stagno (eds.), Madrid, El Crotalón, 1985.
- PÉREZ DE MOYA, Juan: *Philosophía secreta de la gentilidad*, Carlos Clavería (ed.), Madrid, Cátedra, 1995.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Documentos para la biografía de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Real Academia Española, 1905.

- PÉREZ PASTOR, José Luis: *Las traducciones de las poéticas clásicas al castellano en los Siglos de Oro (1568-1698)*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2010 [tesis doctoral inédita].
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 1997.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad: *Resonare silvas: la tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- PERIÑÁN, Blanca: *Poeta ludens. Disparate, perché y chiste en los siglos XVI y XVII. Estudio y textos*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1979.
- PETRARCA, Francesco: *Cancionero I*, Jacobo Cortines (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 2006.
- ___ *Cancionero II*, Jacobo Cortines (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 2008.
- PINEDO Y SALAZAR, Julián de: *Historia de la insigne Orden del Toysón de Oro*, Madrid, Imprenta Real, 1787, tomo I.
- PINO, Rosa M.: “Apuntes sobre una función preceptiva en las loas”, *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Ignacio Arellano, Kurt Spang, M^a Carmen Pinillos (eds.), Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 81-101.
- PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier: “Astrología, emblemática y arte efímero”, *Goya. Revista de arte*, 187-188 (1985), pp. 47-52.
- PLATÓN: *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Protágoras*, Emilio Lledó Iñigo (pról.), J. Calonge Ruiz (ed.) [*Apología, Critón, Eutifrón, Hipias Menor e Hipias Mayor*], E. Lledó Iñigo (ed.) [*Ion, Lisis y Cármides*], C. García Gual (ed.) [*Laques y Protágoras*], Madrid, Gredos, 1985.
- ___ *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo, (eds.), Madrid, Gredos, 1986.

- ___ *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Néstor Luis Cordero, María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos (eds.), Madrid, Gredos, 1992.
- ___ *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, M.^a Angeles Durán y Francisco Lisi (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1992.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo: *Historia natural (libros VII-IX)*, E. del Barrio Sanz (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 2003, vol. III.
- PLÖTZ, Robert: “Lazo espiritual y cultural entre América y Europa: Santiago de Compostela”, *Galicia, Santiago y America*, Araceli Filgueira (coord.), A Coruña, Xunta de Galicia, 1991, pp. 53-74.
- Poesía de cancionero*, Álvaro Alonso (ed.), Madrid, Cátedra, 1986.
- Poesía religiosa española (Antología)*, Lázaro Montero (ed.), Zaragoza, Editorial Ebro, 1969.
- Poetas navarros del Siglo de Oro*, Carlos Mata Induráin (ed.), Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2003.
- POGGI, Giulia: “Entre Eros y botánica (La décima «Yace aquí flor, un perrillo»)”, *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2013, pp. 189-205.
- POLLARD, Arthur: *Satire*, London, Methuen, 1970.
- POLO DE MEDINA, Jacinto: *Poesía. Hospital de incurables*, Francisco J. Díez de Revenga (ed.), Madrid, Cátedra, 1987.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús: *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- ___ *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.

- ___ “De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero Villalobos”, *Criticón*, 100 (2007), pp. 115-142.
- PORQUERAS MAYO, Alberto: *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- ___ *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.
- PORROCHE Ballesteros, Margarita: “Algunos aspectos del uso de *que* en el español conversacional (*que* como introductor de oraciones «independientes»)”, *Atti del XXI Congresso Internazionale di Lingüística e Filología Romanza: Centro di studi filologici e linguistici siciliani. Università di Palermo 18-24 settembre 1995*, Giovanni Ruffio (ed.), Tübingen, Max Niemeyer, 1998, vol. IV (Sezione 4 e 6), pp. 245-255.
- POZUELO YVANCOS, José María: *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, Secretariado de publicaciones, 1979.
- ___ “Notas sobre la *descriptio* en Quevedo”, *Ínsula*, 409 (1980), pp. 1, 10.
- PRAZ, Mario: *Studies in Seventeenth Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.
- ___ *Mnemosyne. El paralelismo entra la literatura y las artes visuales*, Ricardo Pochtar (trad.), Madrid, Taurus, 2007.
- PRIETO, Antonio: *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1972.
- ___ “El *Desengaño de amor en rimas* como cancionero petrarquista”, *Serta philologica F. Lázaro Carreter: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 403-412.

- ___ “La presencia mítica en la poesía áurea”, *El mito, los mitos*, Carlos Alvar (ed.), Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada / Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 2002, pp. 161-174.
- PROFETI, Maria Grazia: “Mujer libre-mujer perdida: Una nueva imagen de la prostituta a fines del siglo XVI y principios del XVII”, *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles. Colloque International (Sorbonne et Collège d'Espagne, 28-30 septembre 1992)*, Agustín Redondo (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 195-205.
- PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, F. Díez del Corral (trad.), Madrid, Akal, 2001.
- PUEO, Juan Carlos: *Ridens et ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza, Anexos de *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2001.
- QUEVEDO, Francisco: *Lágrimas de Hieremías castellanas*, Edward M. Wilson y José Manuel Blecua (eds.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953.
- ___ *Sueños y Discursos*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), Madrid, Castalia, 1972.
- ___ *Prosa festiva completa*, Celsa Carmen García Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.
- ___ *La caída para levantarse. El ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de san Pablo Apóstol*, Valentina Nider (ed.), Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1994.
- ___ *Cinco silvas*, María del Carmen Rocha de Sigler (ed.), Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994.

- ___ *Poesía completa*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 1995, 2 vols.
- ___ *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Lía Schwartz e Ignacio Arellano (eds.), Barcelona, Crítica, 1998.
- ___ *La vida del Buscón*, Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), Barcelona, Crítica, 2001.
- ___ *La hora de todos y La fortuna con seso*, Lía Schwartz (ed.), Madrid, Castalia, 2009.
- QUILIS, Antonio: *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1988.
- QUINTILIANO, Marco Fabio (M. Fabii Quintiliani): *Institutionis oratoriae. Libri XII = Sobre la formación del orador. Doce libros*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1996-2001, 5 vols.
- Ramillete de sainetes escogidos de los mejores ingenios de España*, Celsa Carmen García Valdés (ed.), Madrid, Fundamentos, 2012.
- RAVASINI, Inés: “Una ‘metapoética’ en un *vejamen* di Francisco de la Torre y Sevil”, *Studi Ispanici*, Pisa, Giardini, 1991-1993, pp. 97-116.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739, 6 vols. [Aut.; disponible en línea: <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>].
- REAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien. Tome III: Iconographie des Saints*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, 3 vols.
- REDONDO, Agustín: *Revisitando las culturas del Siglo de Oro: mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

- Retórica a Herenio*, Salvador Núñez (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1997.
- REY, Alfonso: “La comicidad en la obra de Quevedo. Cuestiones preliminares”, *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 233-261.
- REY HAZAS, Antonio: “Introducción”, *Teatro breve del Siglo de Oro*, Antonio Rey Hazas (ed.), Madrid, Alianza, 2002, pp. 7-21.
- REYRE, Dominique: *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger / Pamplona, Universidad de Navarra, 1998.
- RIANDIERE LA ROCHE, Josette: “Expediente de ingreso en la Orden de Santiago del caballero D. Francisco de Quevedo y Villegas. Introducción, edición y estudio”, *Criticón*, 36 (1986), pp. 43-129.
- RIBADENEYRA, Pedro de: *Vidas de santos. Antología del Flos sanctorum*, Olalla Aguirre y Javier Azpeitia (eds.), Madrid, Lengua de Trapo, 2000.
- RICE, Robin Ann: “El materialismo en *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal y Saavedra: Clase social y otras obsesiones”, *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaústre (eds.), Santiago de Compostela, Universidad, 2010, pp. 827-836.
- RICO, Francisco: “Polvos y pajas”, *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Soberano*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 311-322.
- RICO GARCÍA, José Manuel: *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.
- RIGHTER, William: *Myth and Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975.

- RIPA, Cesare: *Iconología*, Juan Barja y Yago Barja (trad. del italiano), Rosa M.^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García (trad. del latín y del griego), Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
- RIPOLL, Begoña: *La novela barroca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.
- RODRÍGUEZ, Evangelina: “Del saber cenacular a la Ilustración”, *De las academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la Modernidad*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, pp. 29-68.
- ___ *La técnica del actor en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- ___ y Antonio TORDERA: *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books, 1983.
- RODRÍGUEZ, Isabel: *Mar y mitología en las culturas mediterráneas*, Madrid, Alderabán, 1999.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina: “El libro como «vergel» (Notas para una filosofía del título en el Siglo de Oro)”, *El escrito en el Siglo de Oro: Prácticas y representaciones*, Pedro M. Cátedra, Agustín Redondo y María Luisa López-Vidriero (dirs.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999, pp. 205-216.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando: *La península metafísica. Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- ___ “Del Barroco a la Posmodernidad: arqueología de la sociedad del espectáculo”, *Fiesta, juego y ocio en la historia*, Ángel Vaca Lorenzo

- (coord.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 125-145.
- *Era melancólica*, Palma de Mallorca, José J. De Olañeta / Universitat de les Illes Balears, 2007.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “Baltasar de Vitoria y su interpretación de la mitología”, *VI Jornadas de arte. La visión del mundo clásico en el arte español (Madrid, 15-18 de diciembre de 1992)*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1993, pp. 213-222.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio: *Construcción crítica de la realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968.
- *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros (siglo XVII)*, Madrid, Castalia, 1977-1978, 2 vols.
- El Romancero*, Manuel Alvar (ed.), Madrid, Editorial Magisterio español, 1968.
- Romancero*, Paloma Díaz-Más (ed.), Barcelona, Crítica, 2001.
- Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, Justo de Sacha (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1915.
- ROMERA NAVARRO, Miguel: “Querellas y rivalidades en las Academias del siglo XVII”, *Hispanic Review*, IX, 4 (1941), pp. 494-499.
- ROMERO I GARCÍA, Eladi: “La monarquía hispánica y els estats de la Toscana durant el segle XVII. Relacions polítiques”, *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 9 (1989), pp. 91-137.
- ROMERO TOBAR, Leonardo: “Hagiografía y narrativa del siglo XIX: Pervivencia del tema de la pecadora arrepentida”, *Philologica hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1987, vol. IV, pp. 383-393.
- ROMOJARO, Rosa: *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.

- RONCERO, Victoriano: “El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro”, *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 287-328.
- ROSALES, Luis: *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1966.
- ROTHBERG, Irving Paul: *The Greek Anthology in Spanish Poetry: 1500-1700*, Michigan, Pennsylvania State University, The Graduate School Department of Romance Languages, 1954 [microfilm].
- ROZAS, Juan Manuel y PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel: “Trayectoria de la poesía barroca”, *Historia y crítica de la literatura española 3. Siglos de Oro: Barroco*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Crítica, 1986, pp. 631-668.
- RUBIO, Baltasar: *El clarín de la fama, y cítara de Apolo. Con métricos rasgos a las reales fiestas que en el felicísimo nacimiento de el príncipe n. señor, D. Luis Jacobo primero el deseado ejecutó la esclarecida, nobilísima y muy leal ciudad de Orense*, Santiago, Imprenta de Antonio de Aldemunde, 1708.
- RUIZ, Leonor: *La fraseología del español coloquial*, Barcelona, Ariel, 1998.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio: *Mitología clásica*, Madrid, Gredos, 1975.
- RUIZ IBÁÑEZ, José Javier: *Felipe II y Cambrai: el consenso del pueblo. La soberanía entre la práctica y la teoría política (1595-1677)*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- RUIZ PÉREZ, Pedro: *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco*, Berna, Peter Lang, 1996.
- ____ “Poesía de santos, santos de poesía: Espinosa e Ignacio de Loyola”, *Prácticas hagiográficas en la España medieval y del Siglo de Oro*, Amaia Arizaleta,

- Françoise Cazal, Luis González Fernández, Monique Güell y Teresa Rodríguez (eds.), Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2007, vol. II, pp. 483-502.
- ___ *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- ___ *Historia de la literatura española, 3. El siglo del arte nuevo (1598-1691)*, José Carlos Mainer (dir.), Barcelona, Crítica, 2010.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego: *Empresas políticas*, Sagrario López Poza (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.
- Sagrada Biblia. Versión directa e las lenguas originales*, Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga (eds. y trads.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1968.
- SALAS AUSENS, José Antonio: “Buscando vivir la ciudad: trayectorias de inmigrantes franceses en lo siglos XVII y XVIII”, *Revista de Demografía Histórica*, XXI (2003), pp. 141-165 (versión en línea: <www.ucm.es/info/adeh/VI_Congreso/P7_4.rtf>).
- SALAZAR, Ambrosio de: *Espejo general de la gramática en diálogos, para saber la natural y perfeta pronunciación de la lengua castellana*, Rouen, Adrian Ouyn, 1623.
- Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, Antonio Paz y Melia (ed.), Madrid, Atlas, 1964.
- SALGADO, María A.: “De lo jocoso a lo joco-serio: el autorretrato literario en los Siglos de Oro y la Ilustración”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 21-26 de agosto de 1995, Birmingham. III, Estudios Áureos II*, Jules Whicker (ed.), Birmingham, Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, 1998, pp. 212-220.

- SALVÁ, Miguel: *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1853, tomo XXIII.
- SAN FÉLIX, Sor Marcela de: *Obra completa*, Electa Arenal y Georgina Sabat-Rivers (eds.), José María Díez Borque (pról.), Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- SÁNCHEZ ALONSO, Benito: “Los satíricos latinos y la sátira de Quevedo”, *Revista de Filología Española*, XI (1924), pp. 33-62 y 113-153.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación: *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Florencia, Alinea, 2007.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio: *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert, 2011.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel: “El manuscrito y su producción en la época del libro impreso”, *Historia de la edición y de la lectura en España (1472-1914)*, Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel (dirs.), Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 23-30.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Francisco Javier: *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. Tomo I. Técnicas de divinización de textos líricos y otros fundamentos teóricos*, Murcia, F. J. Sánchez Martínez, 1995.
- *Historia y crítica de la poesía lírica culta «a lo divino» en la España del Siglo de Oro. Tomo III. De los orígenes a la divinización de la lírica de Garcilaso, con un estudio del centón poético “a lo divino” de Juan de Andosilla*, Murcia, F. J. Sánchez Martínez, 1996.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio: *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.

- SÁNCHEZ PRIETO BORJA, Pedro: *La edición de textos españoles medievales y clásicos*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2011.
- SANZ AYÁN, Carmen: *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II. Discurso leído el día 26 de febrero de 2006 en la recepción pública de la Excma. Sra. doña Carmen Sanz Ayán y contestación por el Excmo. Sr. don José Alcalá-Zamora y Queipo de Llano*, Madrid, Real Academia de Historia, 2006.
- Sátiras políticas de la España Moderna*, Teófanos Egido (ed.), Madrid, Alianza, 1973.
- SCHMIDT, Jean-Claude: “La fabrique des saints”, *Annales*, 2 (1984), pp. 286-297 [<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/revue/ahess>].
- SCHWARTZ, Lía: *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1984.
- ___ “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de oro*, 6 (1987), pp. 215-234.
- ___ “Golden Age Satire: Transformations of Genre”, *Modern Language Notes*, 105, 2 (1990), pp. 260-282.
- ___ “Prisión y desengaño de amor: dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas”, *Criticón*, 56 (1992), pp. 21-39.
- ___ “El discurso amoroso áureo y las teorías del sujeto”, *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, Inés Azar (ed.), Washington, Interamer [50], 1994, pp. 407-416.
- ___ “La mujer toma la palabra: Voces femeninas en la sátira del siglo XVII”, *Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles. Colloque International (Sorbonne et Collège d'Espagne, 28-30 septembre 1992)*, Agustín Redondo (dir.), Paris, Publications de la Sorbonne / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 381-390.

- ___ “Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo”, *Quevedo a nueva luz*, Lía Schwartz y Antonio Carreira (coords.), Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 271-295.
- ___ “Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes: la *amada fiera* y la *amada pétrea*”, *La Perinola*, 9 (2005), pp. 215-226.
- SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza, 1981.
- SEGURA COVARSI, Enrique: *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- SENABRE, Ricardo: “El lenguaje de los géneros menores”, *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*, Luciano García Lorenzo (ed.), Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 131-148.
- SEPÚLVEDA, Jesús: “Erotismo y mitología en la poesía satírico-burlesca de Quevedo”, *Estudios sobre tradición clásica y mitología*, Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), Madrid, Ediciones Clásicas, 2003, pp. 37-51.
- SERÉS, Guillermo: *La transformación de los amantes: Imágenes del amor en la Antigüedad del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- ___ “El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria”, *La Perinola*, 7 (2003), pp. 397-421.
- ___ *La literatura espiritual en los Siglos de Oro*, Madrid, Laberinto, 2003.
- ___ “Antecedentes exegéticos de la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya (1585)”, “*Por discreto y por amigo*”. *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Benoît Pellistrandi et Christophe Couderc (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 633-648.

- SERRA, Josep Lluís, “El universo cultural de la Valencia de la Academia de los Nocturnos”, *De las academias a la Enciclopedia: El discurso del saber en la Modernidad*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1993, pp. 125-170.
- SERRALTA, Frédéric: “Antonio de Solís y el teatro menor en palacio, 1650-1660”, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Anejos de la revista *Segismundo*, 5, Madrid, CSIC, 1983, pp. 155-168.
- “Nueva biografía de Antonio de Solís y Ribadeneyra”, *Criticón*, 34 (1986), pp. 51-157.
- “Una loa particular de Solís y su refundición palaciega”, *Criticón*, 62 (1994), pp. 111-144.
- SERRANO, Eliseo (coord.): “Fábrica de Santos: España, siglos XVI-XVII”, *Jerónimo Zurita. Revista de Historia*, 85 (2010), pp. 11-132.
- SEZNEC, Jean: *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Juan Aranzadi (trad.), Madrid, Taurus, 1983.
- SHAKESPEARE, William: *Hamlet. Macbeth*, Luis Astrana Marín (trad. y ed.), Madrid, Aguilar, 1987.
- SHERGOLD, Norman David: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- SHERGOLD, Norman David y John Earl VAREY: *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.
- SILERI, Manuela: “Apuntes sobre clasificación y evolución de la loa: una propuesta”, *Etiópicas*, 1 (2004-2005), pp. 243-270.

- SIMBULA, Pinuccia F.: "De bona guerra, de pirático modo", en *Corsari e pirati nei mari di Sardegna*, Cagliari, Instituto sui rapporti italo-iberici, 1993.
- SIMÓN DÍAZ, José: "Fiesta y literatura en el colegio Imperial de Madrid", *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6 (1987), pp. 525-537.
- SMITH, Paul Julian: *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love-lyric*, London, The Modern Humanities Research Association, 1987.
- *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- SNELL, Ana María: *Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo*, London, Tamesis Books, 1981.
- SOLER SALCEDO, Juan Miguel: *Nobleza española: grandeza inmemorial, 1520*, Madrid, Visión Libros, 2008.
- SOLÍS, Antonio de: *Varias poesías sagradas y profanas*, Madrid, Antonio Román, 1692.
- SONTAG, Susan: *La enfermedad y sus metáforas*, Mario Muchnik (trad.), Barcelona, Muchnik Editores, 1980.
- SORGIA, Giancarlo: *La Sardegna spagnola*, Sassari, Chiarella, 1987.
- SOTO DE ROJAS, Pedro: *Desengaño de amor en rimas*, Aurora Egido (ed.), Málaga, Real Academia Española, 1992.
- *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Aurora Egido (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.
- SPANG, Kurt: "Aproximación a la loa sacramental y palaciega. Notas estructurales", *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Ignacio Arellano, Kurt Spang y M.^a Carmen Pinillos (eds.), Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 7-24.

- SPITZER, Leo: “Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*”, *Francisco de Quevedo*, Gonzalo Soberano (ed.), Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184.
- STEIN, Louise K.: “«Al seducir el oído...» Delicias y convenciones del teatro musical cortesano”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 169-190.
- STROSETZKI, Christoph: *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- ___ “Ocio, trabajo y Juego. Aspectos de su valoración en algunos tratados del Siglo de Oro”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 2, pp. 1547-1553.
- SUÁREZ DE DEZA, Vicente: *Teatro breve*, Esther Borrego (ed.), Kassel, Reichenberger, 2000, 2 vols.
- SWIFT, Louis J.: “*Somnium Vivis* y el *Sueño de Escipión*”, *Homenaje a Luis Vives. Ponencias leídas en el VI Congreso Internacional de Estudios Clásicos, celebrado en Madrid del 2 al 6 de septiembre de 1974*, Madrid, FUE, 1977, pp. 88-112.
- SYLVAIN [Abate]: *El libro de las novicias*, Barcelona, Juan Gili Editores, 1911.
- TANSELLE, G. Thomas: *A Rationale of Textual Criticism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.
- TASSIS, Juan de [Conde de Villamediana]: *Poesía impresa completa*, José Francisco Ruiz Casanova (ed.), Madrid, Cátedra, 1990.
- TAYLOR, Barry: “Lecturas alegóricas de las *Metamorfosis* de Ovidio en el Siglo de Oro”, *Las metamorfosis de la alegoría. Discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*, Rebeca Sanmartín Bastida, Rosa Vidal Doval (eds.), Jeremy Lawrence

- (introd.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2005, pp. 225-248.
- Teatro breve de los siglos XVI y XVII. Entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Javier Huerta Calvo (ed.), Madrid, Taurus, 1985.
- Teatro breve (loas y entremeses) del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (ed.), Barcelona, Random House Mondadori, 2005.
- Teatro castellano de la Edad Media*, Ronald E. Surtz (ed.), Madrid, Taurus, 1992.
- Teatro menor del siglo XVII: Antología*, Francisco García Pavón (ed.), Madrid, Taurus, 1964.
- Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*, Judith Farré Vidal (ed.), Pamplona, Universidad de Navarra / Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert, 2007.
- TEÓN, HERMÓGENES y AFTONIO: *Ejercicios de retórica*, María Dolores Reche Martínez (ed. y trad.), Madrid, Gredos, 1991.
- TICKNOR, George: *Historia de la literatura española*, Madrid, Rivadenayra, 1851-1856, 4 vols.
- TINIANOV, Iuri: *El problema de la lengua poética*, Ana Luisa Poljak (trad.), Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, 1972.
- TODA Y GÜELL, Eduardo: *Bibliografía española de Cerdeña*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1890.
- TOMACHEVSKI, Boris: *Teoría de la literatura*, Fernando Lázaro Carreter (pról.), Madrid, Akal, 1982.
- TORRES, Alfonso de: *Ejercicios de retórica*, Violeta Pérez Custodio (ed. y trad.), Luisa López Grigera (introd.), Madrid, Laberinto, 2003.
- TORRES, Isabel: "Sites of Speculation: Water/Mirror Poetics in Garcilaso de la Vega, *Eclogue II*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 86 (2009), pp. 877-892.

- TORRES, Milagros: “Ojos (poética de la luz y del color en ocho sonetos de Lope)”, *“Otro Lope no ha de haber”*: *Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega (10-13 febbraio 1999)*, Maria Grazia Profeti (ed.), Firenze, Alinea, 2000, vol. I, pp. 241-256.
- TRAHERNE, Thomas: “Wonder”, Juan Jesús Zaro Vera (trad.), en “Poesía religiosa del siglo XVII: Inglaterra, Francia y Alemania (Antología bilingüe)”, *Hikma. Revista de traducción*, 6 (2007), pp. 3-203.
- TRAPERO, Mariano: *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2011.
- TROPPE, Hélène: *Locura y sociedad en la Valencia de los siglos XV al XVII*, Valencia, Diputació de València, 1994.
- TRUEBA LAWAND, Jamile: *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Madrid, Támesis, 1996.
- TUBAU, Xavier: “Los sentidos internos en la prosa medieval castellana. (A propósito de Alfonso el Sabio y Juan de Mena)”, *Traditio*, 62 (2007), pp. 285-315.
- URRUTIA, José Luis: *Teología del Sagrado Corazón*, Madrid, Editorial Apostolado de la Prensa, 1961.
- USAI, Nicola: “La geografía de *El forastero* y el contexto literario de Jacinto Arnal de Bolea”, *Novela corta y teatro en el Barroco español (1613-1685). Studia in honores Prof. Anthony Close*, Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez (eds.), Madrid, Sial, 2012, pp. 121-138.
- VAÍLLO, Carlos: “El mundo al revés en la poesía satírica de Quevedo”, *Cuadernos hispanoamericanos*, CCCLXXX (1982), pp. 364-393.

- VALBUENA PRAT, Ángel: *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1937.
- VALDÉS, Juan de: *Diálogo de la lengua*, José Enrique Laplana (ed.), Barcelona, Crítica, 2010.
- VALDÉS, Ramón: *Los «Sueños y discursos» de Quevedo. El modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.
- VALDIVIELSO, José de: *Romancero espiritual*, ed. J. M. Aguirre, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- VALIENTE TIMÓN, Santiago: “La fiesta del Corpus Christi en el Reino de Castilla durante la Edad Moderna”, *Ab Initio*, 3 (2011), pp. 45-57.
- VARELA MERINO, Elena, Pablo MOÍNO SÁNCHEZ y Pablo JAURALDE POU: *Manual de métrica española*, Madrid, Castalia, 2005.
- VAREY, John E.: *Town and Country in the Theatre of The Golden Age*, London, Queen Mary And Westfield College, 1994.
- VEGA, Garcilaso de la: *Obra poética y textos en prosa*, Bienvenido Morros (ed.), Barcelona, Crítica, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de: *Romancero espiritual y Rimas sacras*, Luis Guarner (ed.), Madrid, Ediciones Castilla, 1949.
- ___ *Obras poéticas [Rimas; Rimas Sacras; La Filomena; La Circe; Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos]*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1969.
- ___ *Lírica*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1981.
- ___ *Poesía selecta*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- ___ *El castigo sin venganza*, José María Díez Borque (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1987

- ___ *Colección de las obras sueltas así en prosa, como en verso, de D. Frey Lope de Vega Carpio del Hábito de San Juan. Tomo IV, [Corona trágica. Rimas humanas. Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. Poesías varias. Discurso en prosa sobre la nueva poesía. Cuestión sobre el honor debido a la poesía]*, Madrid, Arco Libros, 1989.
- ___ *Rimas humanas y otros versos*, Antonio Carreño (ed.), Barcelona, Crítica, 1998.
- ___ *El laberinto de Creta*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- ___ *El marido más firme*, Marcelino Menéndez Pelayo (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- ___ *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica, 2002.
- ___ *Obras completas. Poesía*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2002-2005, 6 vols.
- ___ *Laurel de Apolo*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.
- VEGA RAMOS, María José: *El secreto artificio. Quilias sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Universidad de Extremadura, 1993.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis: *Historias peregrinas y ejemplares*, Yves-René Foquerne (ed.), Madrid, Castalia, 1970.
- ___ *El diablo cojuelo*, Enrique Miralles (ed.), Barcelona, Planeta, 1986.
- ___ *Teatro breve*, Héctor Urzáiz (ed.), Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2001.
- Verdores del Parnaso*, Rafael Benítez Claros (ed.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1969.

- VERY, Francis George: *The Spanish Corpus Christi procession: a literary and folkloric study*, Valencia, Tipografía Moderna, 1962.
- VILLEGAS, Esteban Manuel de: *Eróticas o amatorias*, Narciso Alonso Cortés (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1969.
- VIRGILIO, Publio: *Bucólicas*, Vicente Cristóbal (ed. y trad.), Madrid, Cátedra, 1996.
- VITORIA, Baltasar de: *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Valencia, Herederos de Crysostomo Garriz, 1646.
- VITSE, Marc: “Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III”, *Criticón*, 11 (1980), pp. 5-142.
- VIVES, Juan Luis: *El arte retórica*, Emilio Hidalgo (prol.), Ana Isabel Camacho (ed. y trad.), Barcelona, Anthropos, 1998.
- VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*, fray José Manuel Macías (trad.), Madrid, Alianza, 1982, 2 vols.
- VOSSLER, Karl: *Introducción a la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones del árbol, 1934.
- WAGSCHAL, Steven: “From Parmigianino to Pereda: Luis de Gongora on Beautiful Woman and *Vanitas*”, *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Frederick de Armas (ed.), Cranbury, Associated University Presses, 2005, 2005, pp. 102-123.
- WARDROPPER, Bruce W.: *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- ___ *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*, Salamanca, Anaya, 1967.
- ___ “La poesía religiosa del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 4 (1985), pp. 195-210.
- WEISBACH, Werner: *El Barroco: Arte de la Contrarreforma*, Enrique Lafuente Ferrari (ed. y trad.), Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

- WHINNOM, Keith: "Introducción crítica", Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1993, pp. 7-66.
- WILLIAMS, Robert H.: *Boccalini in Spain: A Study of his Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*, Menasha, Wisconsin, 1949.
- WILSON, Edgard Meyron: *Spanish and English Literature of the 16th and 17th Centuries: Studies in Discretion, Illusion and Mutability*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
- WIND, Edgar: *Los misterios paganos del Renacimiento*, Javier Fernández de Castro y Julio Bayón (trad.), Barcelona, Barral Editores, 1972.
- WOODS, M. J.: *The Poet and the Natural World in the Age of Gongora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- WOODWARD, Kenneth L.: *La fabricación de los santos*, Barcelona, Ediciones B, 1991, p. 19.
- YNDURÁIN, Francisco: "Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII", *Archivo de Filología Aragonesa*, 7 (1955), pp. 103-130.
- ZABALETA, Juan de: *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Cristóbal Cuevas García (ed.), Madrid, Castalia, 1983
- ZAGORIN, Perez: *Revueltas y revoluciones en la Edad Moderna. II. Guerras revolucionarias*, Madrid, Cátedra, 1986.
- ZAMORA, Antonio de: *Teatro breve (Entremeses)*, Rafael Martín Martínez, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt am Main, Vervuert, 2005.
- ZAYAS, María de, Leonor de MENESES y Mariana de CARVAJAL: *Novela de mujeres en el Barroco*, Evangelina Rodríguez Cuadros y María de Haro Cortés (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- ZIMIC, Stanislav: "Francisco de Quintana, un novelista olvidado, amigo de Lope de Vega", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 51 (1975), pp. 169-232.

- ZUGASTI, Miguel: “Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca”, *Entorno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería*, Heraclia Castellón, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.), Almería, Diputación de Almería, 1995, pp. 165-179.
- ZULUAGA, Alberto: *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt, Lang, 1980.
- ZURRIAGA SENENT, Vicent F.: “La *navis institoris* de Pedro Perret en la formación de la imagen de la Merced”, *Los días de Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), Barcelona, José J. de Olañeta, Editor / Edicions UIB y College of the Holy Cross, 2002, pp. 611-622.

ENGLISH ABSTRACT, METHOD AND CONCLUSIONS

The following dissertation summary, methodology and conclusions in English have been included in order to qualify for the “European Doctor Mention”. This requirement has been met thanks to a fellowship granted by the Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages Program at The Graduate Center of the City University of New York at the beginning of the 2013-2014 academic year. Besides being able to participate in all the University programs and activities, being a scholar at The Graduate Center has allowed me to expand my education and acquire new theoretical approaches that have piqued my interest in other methods of research. I have endeavored to put them into practice over the last months while completing this doctoral dissertation under the supervision of Distinguished Professor Aurora Egido.

Abstract

José Navarro Bermuz, an Aragonese intellectual who worked for the Italian family of the Ludovisi, was known for his active participation in the literary academies and poetic competitions of his time, and for his collection of *Poesías varias*. My research entails an in-depth study of the intellectual and political landscape of the second half of the 17th century in which Navarro lived and wrote. My aim was emphasize the significance of his literary production within the context of Spanish Early Modern literature, together with the critical edition of both his *Poesías varias*, and the *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, a short theatrical piece, published as a *pliego suelto*, discovered in two libraries in Sardinia and New York. I finally endeavored to draw the attention to the impact of Navarro's literary production, and in particular the *Loa*, on the history of poetry and short drama in the 17th century.

Research Objectives and Methods

In order to fully understand Navarro's literary production –apart from the conclusions we have reached during our research, both with regard to the study and to the critical edition–, an overall and comprehensive study of Spanish Golden Age literature and culture, together with the critical specialized bibliography, stands as the backbone of our dissertation.

The study included in this doctoral dissertation initially stems from our research about Navarro's life and work, but includes other essential aspects that made it possible for us to insert his literary production within the cultural landscape of 17th century literature. With that purpose in mind, we first studied the Aragonese printing press panorama in the first half of the 17th century to fully understand the material production of his poetry, as well as to enquire the potential bibliographical material that José Navarro could have consulted. In that sense, it is our goal to publish in the future our findings about the remarkable Aragonese history of the movable type in the printing press of the Iberian Peninsula. Such study, for the sake of cohesion and coherence, has not been included in this dissertation.

When we began our research, we realized that the dearth of biographical data about José Navarro made it impossible for critics and scholars to support some of the most conspicuous aspects of his production. Nevertheless, after an extensive search in the *Portal de Archivos Españoles*, we could find a Report requested for Navarro's admission into the Order of Santiago. This significant biographical document helped us understand better Navarro's circumstances, as we have detailed in the first chapter of our dissertation.

In the second chapter, we studied the whole of José Navarro's production, with a focus on his poetry. Apart from the *Poesías varias* collection, his participation in diverse poetic competitions and celebrations has been recorded in a series of anthologies that we have included in our studies. Such scattered poems have been analyzed alongside the ones belonging to the *Poesías varias* collection whenever the thematic or stylistic similarities or differences allowed us to establish a bridge between them.

In the third chapter, we concentrated on all the research pertaining to Navarro's life and work mentioned before, together with all the scholarly criticism about his work. We followed a chronological order, offering thus a complete panorama of the critical interest that it has aroused over the centuries.

We paid special attention to the paratexts as sources of essential details about the evolution of the history of a book, in particular during our Early Modernity. A careful reading of Navarro's production reveals an intrinsic order that it was imperative for us to connect to other poetic collections of the time by other well-known writers that have been extensively studied. Moreover, the great variety of metrics used by our poet was in need of a quantitative and thematic assessment in order to suggest similarities, parallels, and potential sources of imitation or emulation that Navarro could have had in mind.

After a deep analysis of the collection, the thematic approach seemed the best way to shed more light into his whole production. The joint study of *Poesías varias*, the *Loa para la comedia de la fuerza del natural* and the scattered poems published in other collections has revealed a comparable stylistic makeup that we have fully detailed in the chapter devoted to Navarro's poetic language.

The critical edition is not only of the *Poesías varias*, as can be inferred from the title of this dissertation, but of all the works by him known to this day.

The original texts have been transcribed according to the criteria described before the critical edition. All the poems have been extensively annotated in order to elucidate historical, lexical, semantic and syntactic issues. We have included a great number of cross-references to other contemporary works and writers that could have informed Navarro's choices.

Our research, a combination of a well-thought research method and multiple philological tools, does attempt to offer a definite answer about Navarro's life and work, whose appeal was exponentially growing as details about his production and biography were being examined. In order to do so, the use of the resources and material consulted in these libraries have been of paramount importance: the Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza; the Biblioteca Nacional de Madrid, the Archivo Histórico Nacional; the Biblioteca del Museo de la Fundación Lázaro Galdiano; the Biblioteca della Cammeria di Comercio de Cagliari, in Sardinia, and the Hispanic Society of America, in New York.

The bibliographical section of the dissertation has been divided into different subsections responding to the particular cataloging of the materials consulted in the course of our research. Such a work method that seemed to us the best suited in order to be able to carry out and show such a vast research. We have included only the cited works in the study –generally in the footnotes– together with the pages of interest that help clarify a certain aspects. Only in some instances, we decided to cite a whole book because we thought the whole volume comprised the idea we tried to elucidate. With regard to references and cited material in the edition, we decided to cite again all the reference works the first time they appear, even if they had already been cited in the study preceding the edition.

The division of the bibliography into five different sections is based on a critical reflection that goes beyond a qualitative or a quantitative criterion. They have been grouped under the entry "Bibliographical References" because they firstly include manuscripts. The second section includes Navarro's works, while the third one comprises the total of references about the author's works and scholarly criticism about it. In the fourth bibliographical section we have included those references pertaining to Aragonese history or geography. The rest of the entries are included in the fifth section under "General Bibliography".

Conclusions

José Navarro Bermuz (Zaragoza, 1629) was an Aragonese author known to us for his involvement in some of the most active literary academies of his time, and for having penned a collection of poems under the title *Poesías varias* (1654). Although some contemporary writers praised him sparingly, his *Poesías varias* did not draw a wealth of critical acclaim in his lifetime or in recent times. Fortunately, thanks to the interest in his life and work shown in particular by José Manuel Blecua and one of his disciples, Aurora Egido, he was not completely forgotten. It was upon Egido's suggestion, and under her vigilant and erudite gaze, that this PhD dissertation has come to light.

This study examines Jose Navarro's life and work as a representative Aragonese intellectual in the seventeenth century. While initially intending to edit his only know collection of poems, *Poesías varias*, we eventually –through extensive archival research in libraries in Europe and the United States– were able to locate an important document containing firsthand biographical details

about Navarro as well as one composition that had escaped the notice of literary scholars of the 17th century: the *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, whose study and edition is now part of this dissertation.

José Manuel Blecua's and Aurora Egido's fundamental contributions to the field of Aragonese poetry in the 17th century –following Latassa's and Ricardo del Arco's publications– fostered a renewed interest in Navarro's significance as a poet. Their interest went beyond the initial approach of Latassa's and Ricardo del Arco's, who had mainly used Navarro's texts as a source for information about contemporary writers and literary academies in Aragon under the reigns of Philip IV and Charles II. Having said that, the majority of the interpretations about Navarro's work that came after Blecua's and Egido's studies, mostly over the last two decades, have revealed a number of inaccuracies that pointed to the need of a comprehensive study and objective analysis of his oeuvre in order to contextualize it in the literary constellation of the Spanish Golden Age period.

The partial indifference that José Navarro Bermuz's life and work has met over the centuries is nowadays being corrected with the aid of new documentary sources. The study of said sources, together with newly-found biographic information about him, has increased the appreciation of his work and allowed us to complete most of his biography. The account presented for his admission into the Order of Santiago (1669) offers a powerful case. Although this type of source has to be taken cautiously, it has been possible –through the detailed information offered by the witnesses chosen for the process– to have a better idea of Navarro's life.

José Navarro was born in Molinos, a little village near Teruel, greatly damaged by multiple fires and partially ruined during the Spanish Civil War, making it impossible for us to find traces of official church or council

documents, probably now lost forever. Navarro's family enjoyed certain recognition in the city of Zaragoza, as can be read in the admission report for the Order of Santiago. This important document, besides giving us the opportunity to actually see Navarro's handwriting, is a direct source for the opinions about the services he rendered in Sardinia to Juan Bautista Ludovisi, Prince of Pomblín and Duque of Zagarolo. He was a well-considered assistant to the young Ludovisi, whose father, Nicolás Ludovisi, had close ties with King Philip IV of Spain.

Apart from a translation of a *Life of Anthony the Abbot* that we have been unable to attribute to our José Navarro, few other works from a literary career that spanned for over forty years have come down to us. The first reference about his professional activities dates from 1650, when he participated in the *Palestra Numerosa Austriaca*, and the last one, the composition of the "Liras" to the *Justa por la Canonización de San Juan de Dios*, dates from 1691. During those forty-one years, Navarro's scattered poems were included in various poetic competitions or anthologies of the time: *Pruebas de la Inmaculada nobleza de Maria Santísima madre de Dios* (1655), *Para sí*, de Juan Fernández Peralta (1661), and *Días sagrados, y geniales, celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja* (1672). His participation in those competitions and the publication of his poems in such collections increased his reputation beyond the immediate circles of poets he frequented.

Following Blecua's and Egido's intuitions, together with the new light shed by the discovery of the admission report into the Order of Santiago mentioned before, a thorough search in the Spanish and Italian Library catalogues made possible the discovery of Navarro's *Loa para la comedia de la fuerza del natural*, published –and apparently represented– in Sardinia in

1666. References about this *Loa* came up in the Italian *Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale*, and in the Clara Louisa Penney catalogue, *Printed books 1468-1700*, belonging to the Hispanic Society of America. Following the trails provided by those two catalogues, we were able to find two manuscripts of the *Loa*: one in the Biblioteca della Camera di Commercio di Cagliari, and the other one in The Hispanic Society of America, in New York.

As it is customary in these short theatrical pieces, José Navarro inserts numerous metaliterary comments through the characters, and he himself plays a leading role as an actor in the cast. An in-depth analysis of the form and content of the *Loa* reveals a clear connection with his *Poesías Varias*. Navarro's encomiastic verses to the Prince of Pombón, his patron and the dedicatee of the *Loa*, as well as the verse account of the voyage to Germany of the Infanta Margarita, gave prominence to José Navarro's name in the Court circles where he thrived. Needless to say that the study of these two extant manuscripts of the *Loa* adds a new chapter to the history of the Spanish Court theater, but also to our knowledge about the cultural exchanges between Italy and Spain in this period.

Navarro's life, together with his education and family background, left a perceptible mark in his literary production, and all these vital aspects were considered when studying and editing his oeuvre. One salient aspect of Navarro's intellectual life is his participation in the Aragonese Literary Academies of his time. In order to fully understand his role as a poet, we have extensively studied the workings of these academies, including the latest critical contributions about these literary groups fostered by the Count of Lemos and his son, the Count of Andrade. Such analysis has allowed us to validate some hypothesis concerning the alleged singularity or the lack of connection between what previous scholars thought to be two literary circles.

Our research does, however, suggest that it was only one academy, and not two.

Our findings were backed up by very specific references included in some of the poems in *Poesías varias*. We can now argue that a noteworthy circle of Aragonese poets led by the Count of Lemos or the Count of Andrade, whose poetic activity is closely linked to Navarro's oeuvre, gathered under the same roof. In poets such as Juan de Moncayo, Jorge Laborda and Alberto Díez y Foncalda we have found significant similarities, not only with regard to the titles and organization of their poetry, but also with regard to motifs and tone.

Vestiges of those often boisterous and lively gatherings, held by the members of these Aragonese circles, endure in Navarro's *Poesías varias*. This collection –precisely for that reason– has called the attention of such scholars as Willard F. King or José Sánchez, interested in the genres of *vejamen* and academic prose. We have also identified several specifics of the members of the academy in other poems closely related to the activities of the literary academies. Consequently, we have included the study of two essential compositions: the “Vejamen que dio en la academia del Excelentísimo señor conde de Lemos” (XXI), [that closes with the “Carta del dios Apolo a la Academia”, (XXI b)]; and “Otro vejamen” (LI), both harking back to the long tradition of the *somnium*. We have also focused on the “Oración” penned by José Navarro to commemorate his role as president of Count Lemos' Academy (LII). Some other poems studied, such as the one he wrote following the publication of Juan de Moncayo's *Rimas* (LVIII), besides allowing a better understanding of the shared cultural imaginary of this group of poets, epitomizes the Baroque concept of *varietas*.

If the kind of texts dealing specifically with the academy are scarce, some of them reveal from their titles an interest in wide-ranging “academic

topics”, e.g., the one lamenting an accident with a carriage (LIV); one called “A una mujer que nunca se santiguaba y la cruzaron la cara” (LV); another one “A una dama que tenía muy pequeño cuerpo y muy grandes ojos” (LXIV); and another one entitled “A Filis, que teniendo su galán en campaña deseaba el cierzo, para que le apagara su amor, y el bochorno, para que lo encendiera” (LXVII).

As we can also see in the work of other poets belonging to Navarro’s circle such as Alberto Díez or Vicente Sánchez, the concept of *varietas* that characterizes their writing can be taken as a declaration of principles that fully comes into being in the form and *dispositio* of the book. The mix and blend of topics that make up Navarro’s collection has been the object of a comprehensive study that, following the thematic approach that articulates their pages, have allowed us to untangle a great number of the sources, patterns and writing procedures deployed by Navarro.

With regard to the theme of love in *Poesías varias*, Navarro portrayed it both as a serious and humorous matter. His use of humor reveals a complete familiarity with the philographic tradition and its well-known motifs stemming from mythology or emblems that he uses in his poetry as trite and repetitive elements. The endurance of some basic principles from the code of courtly love –barely alive by this time, and previously transformed by *cancionero* poetry, and later on, by the influence of Garcilaso’s rhetoric– were imitated by Navarro from models closest to him in time, particularly from Luis de Góngora.

More often than not, spirituality gives way to a sensuality tinged with humor, although the unfeasibility of consummation ends up tyrannizing the lady, who does not care about the complains from the lover. He, in turn, burns like a butterfly crumbling into ashes, is reborn by his love like the Phoenix,

aches like Apollo disdained by Daphne, and breathes new life into his desire after death, like the lovers of Teruel. The ubiquitous Cupid is also present in the encounters brought about by his arrows; such lovers are always enduring as ivy or vine clenched to the elm tree, or resistant to the fire of passion, like the salamander.

Consequently, such trivialization of the most commonplace love motifs bid for their parody, and originality, in Navarro's case, derives from his manipulation of such motifs as a laughing matter. Frustrated carnal love and unrequited love are two of the most abundant topics, and their scrutiny through the lens of humor reveals the better facade of the *religio amoris*. It is precisely in the love poems that we can gauge the importance of José Navarro's burlesque approach in the *Poesías varias*, clearly driven by a playful or spirited intention that is perhaps one of the most salient features of his literary production.

Although he only deals tangentially with satire, one of the most successful poems of his collection –with a life of its own that went beyond the *Poesías varias*– was simply entitled “Sátira” (LXXXI). Despite the fact that Navarro does use occasionally the codes of the satirical genre in his poems, their playfulness does not rise above light amusement, and often only comes to fruition in word play and dialogism. His intention is not to be a master in the ability of *docere*, but a great expert in the art of *delectare*.

Humorous elements can also be found in his abundant sacred poetry production, and, to a lesser extent, in epideictic poetry. They are, however, a crucial component in the mythological fable that closes the *Poesías varias* collection: the “Fábula del juicio de Paris” (LXXXVII), as we have extensively analyzed. In Navarro's religious poems there is a remarkable abundance of hagiographical commonplace motifs that hark back to well-known narratives

from the lives of saints. Navarro's interest in local Christian saints shows in the use of religious icons such as Santiago, the most famous Virgin in Zaragoza, Virgen del Pilar ("A Nuestra Señora del Pilar", XLVI) or Our Lady of the Ancient Zaragoza ("A la imagen de Nuestra Señora de Zaragoza la Vieja", XXVII). But also of particular interest is the poem devoted to "Santiago, patrón de España" (XXV) as an example of various compositions devoted to the celebration of biblical characters or sacred topics. In this sense, it was common practice to make unequivocal and recurring references to performance and orality in such poems.

However, the serious nature common to the religious poems turns festive in a great number of verses devoted to the taking of the veil ceremony of several nuns, whose commitment offers Navarro the chance to celebrate the founder of the order. These poems deal with religion, femininity, as well as with several of the attributes and roles mostly associated with young women and nuns.

One of the most distinctive aspects of Navarro's humorous imprint in all of his work is the burlesque self-portrait. This way of representation, paralleling literary caricatures, is an essential feature in descriptive poetry which becomes one of the most characteristic elements of Aragonese Baroque poets. Portraits representative of the poets of José Navarro's circle incorporate well-known *topoi* of the feminine profile, following the most deep-rooted elements of the Petrarchan tradition; it is as if the poet was unable to break away from the established poetic conventions. In an effort to be inclusive, we have paid close attention to some of the poems that deal with the genre of "accounts" (*relaciones*) because their purpose is to describe two celebrations taken place in Zaragoza: one about the feast of the Corpus Christi (XV) and the other about Carnival (LXIII). Both poems contain certain details about the

experiences of the spectators of those particularly extravagant festivities that intended to leave the faithful crowd in awe.

The tradition of the *ut pictura poesis* animates the verses of a poet like Navarro, who draws from the traditional sources and from all the flowers within his reach. He, for instance, adopts the distinctive puns from Francisco de Quevedo, also takes Lope de Vega's literature as an example, or imitates some of the images from Luis de Góngora. The latter is an essential model and source for the study of the mythological fable of the judgment of Paris, but also of the *Loa para la comedia de la fuerza del natural*. In both, we have focused on the mythological elements that Navarro manipulates for very different purposes. These relatively few elements, whose fairly uncomplicated meanings depict the most widely known literary characters and types of the of the time, were –as in the case the hagiographical compositions– easily identified by their readers. Nevertheless, as opposed to the use of mythology in the *corpus* of other academy members, José Navarro uses them sparingly as the main subject of a poem. More often than not, his heroes and gods serve the purposes of religion, love, literature and politics, like a metaphor, an implicit comparison, or an inspiration.

Propaganda in José Navarro's oeuvre must be understood in the context of the life of a poet who worked for the Ludovisi family, relatives of cardinal Alessandro Ludovisi (later Pope Gregory XV), or cardinal Ludovico Ludovisi. Serving the interests of the Spanish Crown, he fulfills varied duties and lives up to his own ideal of the Empire as well as that of the Aragonese leaders and institutions of his time. His depiction of important historical figures from 17th-century Zaragoza adds a sense of the special circumstances being lived to the encomiastic nature of his verses, establishing thus a continuity with the aesthetic ideal of Baltasar Gracián. As the circumstances in which José

Navarro wrote his work changed over time, these laudatory verses, written while under the service of the Ludovici in Sardinia, take full shape in the *Loa para la comedia de la fuerza del natural*. A pair of monologues declaimed by the character played by José Navarro is a good example of how he understands encomiastic poetry.

One of the aims of our study has been to show that Navarro's *Loa para la comedia de la fuerza del natural* is to be analyzed within the context of his collection of *Poesías varias*. Both the *Loa* and the *Poesías* are his only great extant works, and their style points out to a clear continuity between both: already in the collection we find traces of his interest in the minor dramatic genres that come to fruition in the *Loa*. This independent theatrical piece rounds off our understanding of Navarro's dramatic abilities, previously known to us only through the *jacara* (LXVI) and the "Loa de una comedia que se representó en las fiestas de san Juan Bautista" (LXXVII).

Published in Cagliari in 1666, and written to commemorate the anniversary of his patron, Juan Bautista Ludovisi, the *Loa para la comedia de la fuerza del natural* was written as a court spectacle mirroring the great royal festivities. It follows all the rhetorical features of the genre: it makes some references to the plot, to the public attending the representation, and voices several metaliterary concerns through the characters, offering us some information about the idea Navarro had of the genre. Moreover, its analysis contributes to the understanding of another side of the historical and cultural connections between the Iberian Peninsula and Sardinia, which was under the occupation of the Spanish Crown at the time.

Besides the details that the *Loa* offers about Navarro's life and times, and given that its style, as we have said before, shares similarities with the style of *Poesías varias*, we undertook its study and edition in order to complete the

1654 volume published by Miguel de Luna in Zaragoza, together with the scattered poems written for special circumstances or literary competitions; the result has been a thorough study and edition of all Navarro's compositions known to this day.

We have strived to analyze his poetry essentially from a thematic perspective, taking into account his particular mixture of genres, as described and praised by Jorge Laborda in his prologue. Besides Laborda's opinion, no other traces of his dramatic production have come down to us, nor any account of the comedies he allegedly wrote with distinctive talent ("con particular acierto").

If the subject matter of *Poesías varias* is multiple and varied, the same can be said about its poetic structure, both with regard to *dispositio* and metrics. In the collection, topics follow a perceptible order in such a way that we have been able to identify a latent structural organization; in this sense, within the volume, meter combination points to a new organizational pattern. In general terms, even if Navarro uses multiple metrics (*sonetos, quintillas, octavas, décimas, silvas*), his preference goes without any question to the verses of *arte menor*, romance being the most used. Following the success of the *Romancero nuevo*, *arte menor* poems were widely read and compiled in numerous anthologies; in this sense, José Navarro also follows the organization of the Spanish stanza when he writes these poems (syntactic groups of four verses). We cannot talk about intentional originality or experimentation when it comes to rhythm and rime. Following a regular poetic trend common to poets of his time and place –and although he does show a certain liking for *arte mayor* metrics such as *octavas reales*– when he celebrates the great names in the history and culture of Zaragoza during the 17th century, his writing is a lucid example of the divide between *res* and *verba*. The argument of a given

poem can be contained in the most disparate form, and the most serious of concerns can be an excuse for the most mischievous puns and funniest twists.

A careful reading and analysis José Navarro's poetic style reveal a personality greatly inclined to humor who likes to twist the possibilities offered by the literal and figurative meanings of the terms. José Navarro's deconstruction of sayings and set phrases opens the door to the disparate interpretations that he likes offer his audience. Such features reveal an important presence of orality, which coupled with a clear sense of musicality, often makes us dream about the possibility of his verses having been sung. Despite his lack of originality, José Navarro strives to articulate his own idea of literature and lyrical poetry through multiple metadiscursive elements. He compensates his lack of ingenuity with a mischievous approach that allows him to strengthen the meaning of his verses. Such approach is based on the imitation of the models from the previous generations, much more so than the direct emulation of classical authors. He uses mythology, and to a lesser extent, emblems, but the reduced bulk of his motifs increased thanks to popular culture.

Broadly speaking, meaning intensification in Navarro's syntax does not interfere with ease of expression, and the instances of hyperbatons that might make comprehension difficult are not manifold. Luis de Góngora's influence is undeniable both in the serious and the humorous poems. Following Góngora's new idea of the mythological fable as a genre, Navarro wrote his "Fábula del juicio de Paris"; an explicit reference to Góngora's poetry is the case of the poem entitled "Persuadiendo a un amigo huyera los engaños del amor, glosando estos dos versos de Góngora".

Nevertheless, Navarro's use of conceptism and word play stem directly from Francisco de Quevedo, whose influence is clearly visible in many

instances, particularly in his burlesque poems. Both Gongora's and Quevedo's influence can be felt in other Aragonese writers from Navarro's circle, to whom, in turn, he also seems to serve as an inspiration: he learns with them, he writes and shares not only poetic experience but also the same local imaginary (personal literary referents and elements from the landscape turned into myths). Due to the composite nature of the poetry they wrote, the words of the Marquis of San Felices fully applies to these group of writers who imitated from the classical authors precepts, jokes, love themes, humor and culture: "En Horacio buscábamos preceptos, / en Marcial chistes, en Petrarca amores, / sal en Quevedo, en Góngora cultura".

Accordingly, judging solely from the aesthetic value of Navarro's poetry, it could be argued that he might not deserve to be included among the foremost writers of his time incorporated in most anthologies and today part of our literary canon. Nevertheless, it can equally be argued that when set against a large number of the so-called "minor poets" left out of literary history manuals, José Navarro's poetry illustrates that the indifference his poetry met in the past has been, to some extent, serendipitous. There are other cases similar to Navarro's, such as Alberto Díez's *Poesías varias*, while some more fortunate poets like Tafalla y Negrete have deserved individual studies.

Although recent scholars have been paid a great deal of attention to José Navarro's involvement in poetic competitions, jousts and literary academies, some of their interpretations needed the insight that can only stem from a detailed and exhaustive study of his life and work. In this sense, the in-depth analysis and edition of the *Loa para la comedia de la fuerza del natural* –that had hitherto only been quoted in the aforementioned catalogues– is a great contribution to the history of short drama in the 17th century, to the study of encomiastic literature, to the genre of narrative of events (*relaciones*), and, to

some extent, to the Spanish and Italian relations at a moment in history when the Habsburg Empire was dwindling.

Under the circumstances –as opposed to what happened in the difficult Spanish political and economic arena in the 17th century– art, literature and poetry in particular had gained such momentum over the century that even their most commonplace representatives contain an appealing power that invites us to open their pages. Only by doing so, by rescuing them from the past in order to attain a better understanding of the nuts and bolts of their creative machinery, can we truly understand the influence of the paramount figures of our Early Modernity who left their marks on the fertile and nuanced literary panorama of the Spanish letters.

José Navarro y Bermuz, both a man of letters and a man of arms, was above everything else an intellectual who served a noble family who protected him and gave him social standing; these multiple vital facts certainly contribute to understand how our Baroque men of letters brandished their pen for the sake of prestige. Few of these men of letters reached the light of Parnassus and left the darkness of anonymity at the end of their voyage; and it is precisely José Navarro's accidents and fortunes along the way what he have attempted to study, illuminated by the knowledge of those who have taught us so much. Because to understand how far light travels, shadows need to be scrutinized. Only by doing so, the grandeur and chiaroscuros of the many faces of our literature can be fully apprehended.

