

Pedro
Espinosa

Poesía

Edición de
Pedro Ruiz Pérez



CLÁSICOS
CASTALIA
POESÍA
SIGLO XVII



COLECCIÓN DIRIGIDA POR
PABLO JAURALDE POU



Portada del manuscrito de *Flores de poetas* (1611),
de la Biblioteca de la Fundación Bartomeu March (Palma de Mallorca).

PEDRO ESPINOSA

POESÍA

EDICIÓN, INTRODUCCIÓN Y NOTAS DE
PEDRO RUIZ PÉREZ



Castalia participa de la plataforma digital zonaebooks.com. Desde su página web podrá descargarse todas las obras de nuestro catálogo disponibles en este formato. En nuestra página web www.castalia.es encontrará el catálogo completo de Castalia comentado.



es un sello propiedad de



Oficinas en Barcelona:
Avda. Diagonal, 519-521
08029 Barcelona
Tel. 93 494 97 20
E-mail: info@edhasa.es

Oficinas en Madrid:
Castelló 24, 1º dcha.
28001 Madrid
Tel. 91 319 58 57
E-mail: castalia@castalia.es

Oficinas en Buenos Aires (Argentina):
Avda. Córdoba 744, 2º, unidad 6
C1054AAT Capital Federal
Tel. (11) 43 933 432
E-mail: info@edhasa.com.ar

Primera edición impresa: septiembre 2011

Primera edición en e-book: enero 2012

© de la edición: Pedro Ruiz Pérez, 2011, 2012

© de la presente edición: Edhasa (Castalia), 2012

www.edhasa.es

Ilustración de cubierta: Claudio Coello: *Doña Nicolasa Manrique* (h.1690-1692, detalle). Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid.

Diseño gráfico: RQ

ISBN 978-84-9740-470-9

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo la sanción establecida en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

INTRODUCCIÓN

UN HOMBRE DE SU TIEMPO

La de Pedro Espinosa (1578-1650) es una peculiar trayectoria biográfica [\[1\]](#), inscrita en el curso de una cronología de intenso dinamismo y variedad, con claro reflejo en su escritura.

1578-1605. LOS AÑOS DE FORMACIÓN

Son años marcados por Antequera. Sus primeros contactos con las letras tienen como escenario la cátedra de gramática de la iglesia colegial de la ciudad. Allí pervivía el espíritu humanista de Juan de Vilches (preceptor allí entre 1536 y 1540), y no desentonó la presencia en 1568-1569 de Francisco de Medina, el culto y refinado prologuista en 1580 de las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso [\[2\]](#). Una década después Espinosa estudia humanidades en la cátedra, ahora bajo la regencia de Juan de Mora, sustituido a su muerte en 1583 por Bartolomé Martínez, de quien se incluyen cinco traducciones de Horacio en las *Flores de poetas ilustres* (1605); sus páginas acogerán también otras muestras poéticas procedentes de algunos de los jóvenes con los que comparte aula en aquellos

años de formación, como profesores o estudiantes; es el caso de Juan Bautista de Mesa, Luis Martín de la Plaza, Antonio Mohedano o Juan de la Llana. Junto a ellos la antología incluye nombres y poemas de ilustres precedentes, como el erudito doctor Agustín de Tejada y Páez, y muestras de un extendido cultivo de la poesía que no excluye a damas de la ciudad, como Cristobalina Fernández de Alarcón o Hipólita y Luciana de Narváez, miembros de un patriciado urbano en que confluían linaje, riquezas y una formación que convertía la cultura en elemento de distinción respecto a los no iniciados.

El círculo mantiene su continuidad en la transición entre dos siglos con una patente inclinación a la poesía de notable aire académico, manifiesto en testimonios tan relevantes como el manuscrito de la *Poética silva*^[3] de la cercana academia de Granada, de donde la historiografía dedujo la existencia de una escuela poética antequerano-granadina en la que Espinosa ocuparía un papel relevante. Su presencia en la ciudad es, sin embargo, irregular a partir de sus estudios de bachiller, ya que el título de licenciado hubo de obtenerlo fuera de su ciudad natal. También lejos comenzaría a establecer relaciones humanas y literarias que persistirían tres décadas después. Además de los contactos en Granada y Córdoba, con círculos académicos y poéticos más o menos formalizados, Espinosa estableció fuertes conexiones con los eruditos y letrados sevillanos, continuadores de los reunidos en torno a Mal Lara y Herrera y encabezados en estos años por el pintor Francisco Pacheco; su presencia en las *Flores* y la carta conservada^[4]

denotan la naturaleza y persistencia de una relación que se continuará con la de Rodrigo Caro. Desde el horacianismo vigente en los maestros de la cátedra de gramática, hasta la refinada cultura mundana y literaria que los unía por encima de diferencias geográficas, la formación del joven Espinosa corre al hilo de los tiempos y participa de los factores de renovación en el último cuarto del siglo XIV.

La segunda mitad del reinado de Felipe II se mueve, con la victoria de Lepanto (1571) y el desastre de la Armada Invencible (1587), en la sinuosa línea de un devenir imperial plagado de conflictos y tensiones, donde a las luchas externas correspondían rigurosos intentos de control y orden en el interior. El edificio y la institución escurialenses (1584) asumen a la perfección su carácter emblemático: el de la estética rigurosa y de rectitud clasicista de su traza herreriana; el de la severidad y el retiro de un monarca retraído y burocrático, y el de la fundación de una biblioteca donde los últimos representantes señeros de un humanismo ya en retirada (Ambrosio de Morales, Arias Montano,...) encontraban en la erudición al servicio del proyecto monárquico la única vía para un cierto desarrollo.

Similar valor se puede apreciar en el polémico papel del extremeño en la elaboración de la *Biblia Regia* de Amberes (1571) y su retiro a la Peña de Aracena, donde recibiría la epístola de Francisco de Aldana sobre la «contemplación de Dios», antes de que éste muriera en la desastrada expedición africana de don Sebastián (1578), cuya muerte motivó la

subida de Felipe II al trono de Portugal. El biblismo de Arias Montano conecta con el de fray Luis de León y los círculos salmantinos, mientras que la poesía de Aldana participa de una de las líneas de transición de la lírica castellana, la más culta y clasicista, con la superposición de la moralidad y el tono del horacianismo a la base petrarquista; la otra línea, orientada a la elaboración de una lengua poética diferenciada de la lengua común, venía representada por Fernando de Herrera, con su relectura crítica de la poesía de Garcilaso (1580).

Por los años cercanos al nacimiento de Espinosa también escribía Juan de la Cruz y comenzaban a pergeñar sus primeros versos Lope de Vega, Luis de Góngora y los nacidos en torno a 1560. La voluntad de renovación se manifestaba en dos fenómenos relevantes (y, en el fondo, relacionados): el éxito del romancero nuevo o artístico y la regularización incipiente de la publicación de libros de poesía por los autores vivos. Al mismo tiempo, la doctrina contrarreformista del Concilio de Trento (cuyos decretos Felipe II convirtió en leyes del reino) impulsaba la reorientación de las prácticas artísticas a la catequesis y el fomento de la devoción; y la poesía épica, que venía moviéndose entre las huellas de Ariosto y la narración poética de las gestas nacionales, con Barahona de Soto y Ercilla como figuras señeras de las respectivas corrientes, abandona los caminos precedentes para orientarse hacia el predominio de una epopeya religiosa, protagonizada por santos, figuras bíblicas o el propio Jesucristo.

La coincidencia con el declive de la producción de libros de caballerías en la década de los ochenta dejó el paso libre para que en el campo de la narración en prosa (carente de una poética de base clasicista y, por tanto, de preceptos éticos y estéticos) emergieran con empuje creciente géneros iniciados poco después del ecuador del siglo: el *Lazarillo* (1554), que sufrió el purgatorio del *Índice de libros prohibidos*, reaparece en versión castigada (1573) y precede a la publicación de la primer parte del *Guzmán* (1599); tras las primeras *Dianas*, con la de Montemayor (1559) a la cabeza, Cervantes (*La Galatea*, 1585) y, una década después, Lope (*La Arcadia*, 1598) reactivarán el género de la égloga en prosa y participarán en la conformación barroca del género de aventuras peregrinas, que da en estos años los primeros pasos (con Alonso de Contreras y Núñez de Reinoso), junto con el gusto por lo morisco (tras el éxito de *El Abencerraje*).

Mientras, el desarrollo urbano hacía proliferar los locales fijos de representación, convertidos en verdaderos impulsores y soportes de la renovación teatral que rompía con los moldes genéricos del teatro clasicista. En el otro extremo, el del *docere*, la literatura doctrinal daba un impulso decisivo a la prosa «literaria», con fray Luis de Granada, Teresa de Jesús y fray Luis de León, entre otros, y se extendía por los más diversos cauces genéricos: confesiones, sermones, autobiografías, tratados, relatos alegóricos y discursos emblemáticos, o *contrafacta* a lo divino de formas profanas, etc. Se asientan, pues, las formas de profesionalismo en la

escritura literaria y ésta se eleva a los niveles de un creciente cultismo.

En tal marco, Espinosa desarrolla su período de formación y sus primeras lecturas y, muy probablemente, encuentra la materia de sus relaciones intelectuales y artísticas, siempre con una clara voluntad de renovación. La culminación editorial de esta actitud tiene lugar en Valladolid en 1605; pocos años antes se ha trasladado allí la corte de Felipe III y, con ella, los escritores que buscan su lugar en el entorno cortesano, académico o mercantil. Allí acudiría también el joven poeta antequerano para completar su contactos, obtener su licencia y, tras algunos avatares, imprimir su antología *Flores de poetas ilustres de España*, que, medio siglo después de la de Esteban de Nájera -*Cancionero general de obras nuevas (...) así por el arte española como por la toscana*, 1554-, marca un nuevo giro en la línea estética de la poesía castellana. Entre otros elementos de renovación, las *Flores* fijan su atención en la lírica más reciente y en la presentación de una nueva generación de poetas en lo impreso, con una fuerte presencia andaluza. En un orden más estrictamente estilístico, las fuertes dosis de horacianismo y la relevante presencia de Góngora demuestran la superación del modelo unitario del petrarquismo y la irrupción de la poco después considerada «nueva poesía» o, en términos más precisos, la «poesía cultista» [5].

1606-1615.

LA ETAPA RELIGIOSA

La repercusión de la antología fue bastante limitada en su inicio, y Espinosa da un nuevo rumbo a su vida y a sus versos. Busca primero un retiro eremítico en la serranía de Antequera, y hacia 1613 asume, sin ser presbítero, una capellanía en Archidona, por lo que se ordenó sacerdote uno o dos años después. No se debe descartar la relación entre su alejamiento y la tendencia contemplativa, una de las vetas características de su poesía, pero es difícil determinar lo que hay en ello de verdadera religiosidad, de desengaño mundano o de una actitud en coherencia con los postulados estoicos y horacianos que afloran continuamente en su obra. El segundo libro de la antología de 1605 lo formaban composiciones de tema religioso, y Espinosa, el autor más representado, incluyó entre ellas cuatro poemas celebrativos, posiblemente relacionados con fiestas o justas. La práctica, no exenta de mundanidad, la continuaría el poeta desde su ermita. Así, por ejemplo, encontramos sus textos entre los recogidos en un certamen por la beatificación de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús; las fiestas tuvieron lugar en Sevilla, donde Espinosa mantenía sus relaciones amistosas y poéticas, y sus versos fueron impresos por Luque Fajardo en 1610. Al año siguiente se fecha una nueva antología, en este caso sin pasar del estadio de manuscrito, firmada por Juan Antonio Calderón, aunque el verdadero responsable fue su hermano Agustín. Por más que cambie su nombre por el de Pedro de Jesús, el poeta vuelve a

participar en una empresa en cierto modo similar a la de las *Flores*, hasta el punto de que se ha querido ver en ella un proyecto de continuación; la interpretación convencional se inicia con la edición del códice por Juan Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín como *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España* (Sevilla, Rasco, 1896) y llega hasta las relaciones que establecen en sus interpretaciones críticas Inoria Pepe y J. M^a Reyes Cano en su reciente edición de las *Flores* de 1605 (Madrid, Cátedra, 2006). Espinosa ve incluido en el manuscrito un relativamente amplio conjunto de composiciones, con muchos de los rasgos poéticos de la etapa anterior si bien con una temática exclusivamente religiosa y una cierta decantación de rasgos estilísticos y genéricos.

La voluntad de los poetas del entorno antequerano-granadino por profundizar en la delimitación de una poética reconocible se da en los años en que Góngora culmina su proyecto estético y abre el debate que marcará las letras españolas durante más de dos décadas. Son también los años en que Lope presenta, en la academia de Madrid y en su edición de las *Rimas* de 1609, el «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», a la par que su fórmula dramática se va imponiendo en una cada vez más amplia y asentada red de corrales urbanos. Cervantes, uno de los perjudicados por esta hegemonía, publica entre 1611 y 1615 sus *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso*, las *Ocho comedias* y la segunda parte del *Quijote*, y ello supone, amén del asentamiento de un nuevo curso para la prosa de ficción, la agudización de una conciencia autorial

correspondiente a una nueva y consolidada «república literaria». Con ese título ofrece su sátira alegórica Saavedra Fajardo (con un testimonio manuscrito de 1612), en cuyas páginas se lee al trasluz un cambio de época, en el que los últimos restos del humanismo renacentista ceden su lugar a las actitudes y valores barrocos.

A la vez que las obras de entretenimiento adquieren un desarrollo irreversible en el teatro y en los impresos, acentuando los elementos de profesionalización, el impulso contrarreformista de Trento alimentaba una decantación de la literatura doctrinal al terreno de la neta religiosidad. Proliferan obras y géneros de esta naturaleza, mientras que una parte no desdeñable del resto se impregna de sus valores éticos y estéticos, resumidos en una retórica del *suadere* que profundiza, además, en el nacionalismo más castizo frente a la etapa precedente de atención a los modelos italianos y clásicos.

Los procesos coinciden bien con la España de Felipe III (1598-1621) y los avatares del imperio, cada vez más acosado por las emergentes potencias europeas y en actitud de enroque, con la política en manos de los validos mientras el rey ofrece una imagen de acentuada religiosidad. Es el momento de la decadencia y del triunfo de la apariencia, con sus valores aparejados, y las letras, como las demás artes, dan cuenta de esta situación, tanto en sus grandes líneas temáticas (la honra, el desengaño, la sátira de estados y costumbres, el mundo de la picaresca...) como en sus recursos retóricos, con el apogeo

del conceptismo y su concreta manifestación de la metáfora. Se trata de forjar una noción de trascendencia que ofrezca, tras la cáscara superficial, en progresiva degradación, la posibilidad de una salvación, generalmente de orden religioso.

En el terreno de la poesía, los círculos académicos, generalmente la nobleza y el alto patriciado urbano, se reafirman en un manierista reciclaje de los elementos heredados de un petrarquismo cada vez más formalizado, y en las periferias (tanto geográficas como sociales) los poetas más jóvenes e inquietos buscan el magisterio de los últimos humanistas para dar curso a una renovación que les permita, de paso, situarse en la «república literaria». Así ocurre en Sevilla con los herederos de Herrera, en Aragón en torno a los Argensola, en Murcia con el grupo reunido bajo el magisterio de Cascales, pero también en la Córdoba de los amigos de Góngora o en el eje antequerano-granadino. Unos profundizarán en el legado más ortodoxo del clasicismo; es el caso de la retórica o los modelos genéricos de los Argensola y la preceptiva de Cascales. Otros buscarán nuevas vías, no exentas de escándalo y polémica, como corresponde a una actitud «experimental», si tal anacronismo fuera aceptable. En términos simbólicos, de un lado se asienta el modelo de la epístola moral; del otro, emerge la silva [\[6\]](#). En todos los casos hay una ambivalente postura de aristocratismo ético o estético, relacionado con un renovado «menosprecio de corte» y, a la vez, un deseo más o menos confeso de aceptación y triunfo,

pues la corte suma a su valor social el de epicentro del mundo literario.

En perfecta sintonía con el contexto, Espinosa se mueve en estos años en el retraimiento físico y temático de lo religioso, pero explota a la vez los nada estrechos territorios en que la lírica sacra se traduce en presencia mundana y reconocimiento literario.

1615-1624.

EL POETA EN LA CORTE SEÑORIAL

A través de sus relaciones mundanas, Espinosa conecta con la casa ducal de Medina Sidonia. Tras la muerte en 1615 del séptimo duque, cuyo entierro dio pie a una composición del poeta, el heredero, don Manuel Alonso, reclama al poeta en Sanlúcar, sede de su corte nobiliaria, y allí le hará ocupar una capellanía en la iglesia de la Caridad y le dará el cargo de rector del Colegio de San Ildefonso de primeras letras. Como mostrarán después sus composiciones en prosa, su relación personal con el duque debió de ser estrecha, pues ya pudiera estar dirigida a él una primera redacción de la «Soledad de Pedro de Jesús» cuando aún el noble sólo ostentaba el condado de Niebla. En los años siguientes, sin abandonar la temática religiosa, el poeta amplía su veta moral y abre sus versos a una materia más amplia, en la que reaparecen formas y motivos ya presentes en las *Flores*, sin que ninguno de ellos se convierta en hegemónico. No parece probable que Espinosa pensara en

la imprenta para la difusión de su obra en verso, pero sí existen indicios ciertos de una voluntad editorial en el sentido de recolección, ordenación y presentación de sus poemas, como se percibe en el envío de sus cartapacios a Rodrigo Caro (c. 1623), muestra de la continuidad en las relaciones del poeta con unos círculos sevillanos que, justamente en estos años, desaparecidos los maestros del cambio de siglo y arrastrados por el ascenso político de Olivares, alcanzan una notable importancia en los ambientes cultos de la corte.

El comienzo del reinado de Felipe IV (1621) representa un cambio de notables proporciones en la vida social y cultural de la corte, con nuevos aires de ostentación que supondrán la mundanización de la poesía más culta. Los primeros años de la privanza de Olivares son los del triunfo del gongorismo en la corte, cuando el cordobés, decaído, anciano y empobrecido, está a punto de dar sus versos a la imprenta. Son años de polémica, pero también de imitación, y *La Circe* de Lope, dedicada a Olivares en 1624, es un buen ejemplo de ello. También lo es de la consagración de los volúmenes de versos líricos y la adopción en ellos de un nuevo modelo compositivo y estilístico, que tiene en la fábula mitológica un elemento sintomático. La elevación estilística y los argumentos narrativos de amplio aliento potencian la idea de variedad, vigente tras el primer cuarto de siglo, cuando la oferta editorial -y es de suponer que el mercado de compradores y lectores- se amplía y se regulariza[7].

En la prosa se confirma el triunfo, tras las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, de una narrativa de ficción de corta extensión y ambientes urbanos, donde lo novelístico convive con lo didáctico y moral. En ella se conduce el idealismo de los géneros renacentistas hasta un discurso cercano al del corral de comedias, donde ya en la tercera década del siglo, antes de la aparición de Calderón, Lope ve amenazada su hegemonía por la deriva de los gustos del vulgo hacia formas más espectaculares y visuales. La tramoya, consagrada en los autos sacramentales y a punto de alcanzar niveles de paroxismo en los escenarios palaciegos habilitados por el privado para el entretenimiento de Felipe IV, amenaza la primacía de la palabra en el corral, en un proceso de «vulgarización» similar al observado en la mala imitación de los estilemas gongorinos. Mientras se exagera el refinamiento de las formas más cultas, acentuando la distancia con el vulgo, una porción de ellas pasa a representar lo más superficial de una estética en la que conviven -o pugnan- el exceso ornamental y las tendencias más ascéticas a la depuración y el despojamiento[8].

La Junta de Reформación promovida por Olivares hacia 1625, con sus gestos y sus prohibiciones, es reveladora de una situación de la que da cuenta con agudeza la pintura, con Valdés Leal, Ribera o Zurbarán y, singularmente, la mirada de Velázquez. La tensión entre apariencia y realidad interior se exagera, con la consiguiente intensificación de los procedimientos metafóricos, compartidos en su raíz común por las diversas manifestaciones estilísticas.

En la corte, definitivamente establecida en Madrid, en la segunda década del siglo, y gracias, sobre todo, al cambio de monarca[9], las actitudes aristocráticas no pueden permanecer ajenas al entorno urbano, con la deriva de su temática y, en particular, los cambios motivados por la demanda de un nuevo público y su papel en el incipiente mercado. Aun sin perder su valor de referencia para los escritores alejados de Madrid, estos acentuarán la divergencia de los rumbos dados a su escritura, en busca de unas señas de identidad que trasladen al plano estético la actitud de «menosprecio de corte y alabanza de aldea», ya apuntada en el período anterior.

La actitud se intensifica en el caso de verdaderas cortes periféricas, como es la del duque de Medina Sidonia en Sanlúcar, con su componente de distancia política y de rivalidad entre ramas colaterales de la misma familia, que encuentra en los rasgos de una escritura diferente un elemento de identidad y expresión, que será propiciada por los poetas en una pervivencia de las relaciones de mecenazgo (que comenzaban a diluirse en un horizonte de cambio y de diversidad). Carente de un marco académico más o menos formalizado, al modo del entorno antequerano-granadino de su juventud, Espinosa se imbuye de esta situación de retiro y aristocratismo, en paradójica convivencia con su estatuto de poeta-criado.

1624-1650.

DE LA PUBLICACIÓN AL SILENCIO

Entre las relaciones personales probables y su papel de escritor al servicio (por más que sea indirecto) de una corte señorial, Espinosa estará vinculado a don Manuel Alonso hasta la muerte del aristócrata, en 1636. El trato con su heredero, don Gaspar, implicado en una oscura trama secesionista, no fue tan fluido y, de hecho, Espinosa abandonará poco después sus cargos, ya con cerca de 60 años, para retirarse a sus propiedades hasta el final de sus días, en 1650.

De los primeros años de esta etapa data el núcleo de la actividad editorial de Espinosa, marcada por el predominio de la prosa y la limitación al entorno más inmediato. Dos son las materias tratadas, aunque con estrechas conexiones entre ellas. De una parte se sitúan las obras de carácter moral y didáctico, con el tratadito ascético *Espejo de cristal* (Sanlúcar, 1625), una *praeparatio mortis* posiblemente redactada durante la etapa eremítica, y con dos piezas de tono y molde genérico propios de la sátira: el *Pronóstico judicial* y el diálogo *El perro y la Calentura* (Cádiz, 1625), muy cercanos por motivos y estilo al modelo quevedesco. De otra parte se sitúan las obras dedicadas al entorno cortesano, de carácter noticiero, como el *Bosque de doña Ana* (Sevilla, 1624), sobre la visita de Felipe IV a los dominios del duque, o el *Elogio* (Málaga, 1625) y el *Panegírico al Duque de Medina Sidonia* (s.l., 1629), junto con el *Panegírico a Antequera* (Jerez, 1626). En todos estos textos, sin abandonar el gusto por el concepto, se

despliega una retórica de tono ampuloso, cuya sintaxis y léxico funden lo culterano con lo meramente cortesano, lejos ya de la sencillez del tratado de Castiglione mencionado en estas páginas.

A pesar de algunos paralelismos estilísticos, que no creo determinantes en este contexto, no encuentro argumentos a favor de aceptar la autoría de Espinosa para el pliego suelto impreso en Sevilla en 1624 como *Relación verdadera de los dos grandiosos presentes que embió a la Magestad Católica de Filipo Quarto el Excelentissimo señor Duque de Medinasidonia*, donde se da cuenta en no muy brillantes octavas de la muestra de liberalidad que Espinosa recoge en el *Elogio*. El descubridor y editor del texto, José Carlos de Torres [\[10\]](#), no pasa de la hipótesis, aunque baraja la posibilidad de su autoría. Además de presentarse como enviada a Sevilla por un «Gentilhombre Cortesano [*sic*] (...) de Madrid», el inicio del breve prólogo incurre en el más manido de los tópicos, expresamente desdeñado por Espinosa en el suyo a las *Flores*.

Es en el plano estilístico donde las diferencias se hacen más apreciables, sobre todo entre la entrecortada dicción de los textos basados en la sucesión de lacónicas sentencias y la amplitud de la prosodia de alabanza al duque, aunque en el *Panegírico a Antequera* se dé un acercamiento entre las dos formas. Más significativas resultan las concomitancias, que manifiestan la pertenencia de todos estos textos a un discurso unitario. En él Espinosa explota la tensión derivada de la existencia más o menos efectiva de dos destinatarios, el

mecenas y el público que pudiera comprar los ejemplares impresos. La dualidad se manifiesta en el carácter de estos impresos: salidos de las prensas del entorno inmediato, se trata de publicaciones de reducido tamaño y pocas páginas (salvo el *Elogio*), de manufactura no muy refinada, como correspondía a la dimensión de los talleres empleados. En tanto estos últimos rasgos son propios de los textos concebidos para una amplia difusión (como los morales y noticieros), no lo es tanto la insistencia en las imprentas locales. Junto a las dedicatorias, esto parece apuntar a una escritura concebida casi en su integridad para el entorno cortesano, entre el halago y el consejo de príncipes; al tiempo, la alabanza no obtiene la misma eficacia cuando se restringe al ámbito privado que cuando alcanza dimensión pública. En cuanto a la vertiente moral, se compatibiliza la actitud didáctica para un público amplio y el papel del consejero, que Espinosa había llevado a un extremo considerable en la «Soledad del Gran Duque», por ejemplo. Los rasgos de estilo, finalmente, combinan los propios de una tradición didáctica más o menos popularizada, como la que representan los *Disticha Catonis*, con la extendida actitud de deslumbramiento en las manifestaciones -litúrgicas o cortesanas- del poder.

Todos estos rasgos (temáticos, estilísticos y pragmáticos) son distintivos de una práctica de escritura en que la prosa acaba imponiéndose sobre las posibilidades del verso cuando este responde, más que a la manifestación de un lirismo de raíz íntima, a una retórica social con intención de prestigiar al autor,

movere al receptor y embellecer la *res*. La inserción de una veintena de poemas en el *Elogio* es una prueba de esta situación; en ellos se manifiestan casi todas las características de la obra de Espinosa: el convencionalismo de sus asuntos, el entorno selecto y aristocratizante, y la consiguiente tendencia de su *elocutio* al refinamiento, con una exhibición de *ingenium* y *ars* que orienta la escritura a los horizontes de renovación; pero también se muestran las limitaciones consiguientes, que no salvan la variedad de su métrica ni su matiz de experimentación.

Las únicas composiciones datables con posterioridad al *Elogio*, salvo las recientemente exhumadas de una justa poética antequerana, son poemas laudatorios para los preliminares de obras impresas entre 1626 y 1639, en el entorno socio-geográfico de Espinosa, que representan la decantación de las letras españolas en el segundo cuarto del siglo XVII, tras la muerte de Góngora. La «Fábula de Céfalo y Pocris» que el antequerano Jerónimo de Porras incluye en su volumen lírico de 1639 representa la fosilización del género y su retórica tras la desaparición de los grandes autores, muertos ya Lope y Góngora y «retirado a la paz de los desiertos» el Quevedo que prepara su *Parnaso* y se dedica a los tratados de contemplación y moralidad. En la poesía perduran los ecos de la polémica en torno a Góngora, mientras la mayoría de los autores se impregnan de sus rasgos, por admiración, parodia o inercia del gusto dominante. Si en este último caso podemos situar al propio Jerónimo de Porras o Pantaleón de Ribera y, en

el otro extremo, al granadino Soto de Rojas, Polo de Medina (como en cierta medida los cultistas aragoneses) abre un territorio intermedio en Murcia, con resultados de llamativas semejanzas con lo observado en la obra de Espinosa; así ocurre singularmente, más que en las *Academias del jardín*, en la hibridación de *A Lelio. Gobierno moral* (1657), donde remata con poemas cada uno de los discursos dirigidos a la vez a un selecto destinatario y a un público amplio. Un caso similar, aunque sin la mezcla de prosa y verso, es el de Trillo y Figueroa, discípulo de Soto de Rojas, autor entregado en el ecuador del siglo a la publicación de cultos y aristocráticos panegíricos. Hasta llegar a esos años, autores como Bocángel (*Rimas y prosas*, 1627; *La lira de las musas*, 1652) habían protagonizado la acomodación de la herencia gongorina y su ajuste a una poesía en la que, junto a la preocupación formal, latían intenciones morales.

En las otras dos obras alabadas por Espinosa encontramos síntomas similares de un panorama en que las letras se mueven entre el agotamiento de una erudición de base humanista, representado por las *Antigüedades de Antequera*, que quedaron inéditas (BNE, ms. 20355), y el apogeo de una tratadística religiosa propia de la devoción contrarreformista, como la que representa el *Libro de Cristo y María* (1625) de Peralta Montañés. Entre ambos extremos aparece una prosa entre lo moral y lo político, entre el «consejo de príncipes» y la formación de una élite intelectual y moral, que tendría como referencias señeras la última producción quevedesca y los

iniciales trataditos de Gracián, que preparan el camino de la síntesis retórica y conceptual de *El Criticón* y la paralela teorización representada por *Agudeza y el arte de ingenio*. En sus páginas se verán reflejadas, incluso explícitamente, muchas de las características desplegadas por la obra de Espinosa.

Pero eso era décadas atrás, pues el poeta deja transcurrir en silencio los últimos años de su vida, al menos en lo que respecta a la voluntad de difusión y a las huellas que han quedado. En los límites de su ancianidad, apartado ya de la casa ducal, son años de soledad y sosiego, quizá dedicados a la pintura y cercanos a los que evocó en alguna de sus más celebradas composiciones y, por ello, incompatibles con una escritura que resultaba ya innecesaria, tanto en sus virtudes retóricas como en su capacidad de otorgar al hombre de letras una posición en la sociedad del momento.

LOS TEXTOS DE ESPINOSA: ESCRITURA Y TRANSMISIÓN

La biografía de nuestro autor muestra, sin incurrir en confesionalismos, una estrecha relación entre circunstancias vitales y escritura, entendida esta como una práctica que sitúa al poeta en su marco y se define, tanto o más que por su estilo o su temática, por el modo en que la proyecta (o deja de proyectarla) en su entorno. Muy al hilo de su tiempo, Espinosa

se enfrenta de manera ambivalente con las posibilidades de la imprenta para la transmisión de sus textos en verso, en la transición entre dos maneras contrapuestas de concebir la poesía. La ausencia de una edición definitiva del propio autor hace aún más manifiesta la tensión entre los principios de unidad y variedad con los que pugnaban la poética clásica, la práctica poética en estos años, el gusto del nuevo público lector y los cambiantes cauces y soportes de la transmisión.

Las circunstancias de la vida de Espinosa fueron inestables y variadas, y así lo fue también la naturaleza de sus versos y, más significativamente, su marco pragmático y su trayectoria. Baste a este respecto recordar cómo, por ejemplo, la canción religiosa se mantiene, con ligeras variantes, a lo largo de toda su producción; pero sus valores son muy dispares en una antología impresa, en unas justas poéticas, en un cartapacio manuscrito o en el marco de un panegírico en prosa, como lo son en la pluma de un joven poeta mundano, de un desengañado ermitaño o de un criado en una corte señorial. Seguir los avatares de estos versos parece, por lo tanto, más productivo que tratar de someterlos a una imposible clasificación temática o métrico-formal.

Con escasas y muy circunscritas apariciones de alguno de sus poemas en cartapacios de acarreo, la obra de Espinosa nos llega en importante medida a través de un cauce impreso, lo que no deja de resultar paradójico para un autor de sus características y de su actitud estética. Por otro lado, no se ha de descartar, como en tantos otros casos, la pérdida de una

parte sustancial de sus versos mientras permanecían en manuscrito. Lo hoy disponible es un conjunto de núcleos que, con distinto grado de intervención editorial, dan cuenta de las distintas etapas y vertientes de esta escritura: una antología colectiva impresa, una relación con los poemas premiados en unas justas, una recopilación que no pasó del estadio de manuscrito, dos pliegos poéticos, un códice perdido del que conocemos dos testimonios parciales y, finalmente, un conjunto de versos insertos en un libro en prosa. Todo ello, registrado en poco más de dos décadas, da una idea exacta de una trayectoria y una imagen aproximada del discurrir de la poesía en el primer cuarto del siglo xvii.

1605.

FLORES DE POETAS ILUSTRES DE ESPAÑA

En apenas dos años el panorama en torno a esta obra, más citada que estudiada, ha cambiado sustancialmente. Al facsímil disponible (correspondiente a uno de los varios estados de la edición y remendado con componentes de distintos ejemplares) y a una primera aproximación formalista de Villar Amador se suman ahora los trabajos resultantes de la tesis de Molina Huete, sobre todo su estudio sobre los principios compositivos de la antología y su edición, con la que casi coincide en el tiempo la de Reyes Cano e Inoria Pepe.

Cincuenta años habían transcurrido desde el anterior ensayo antológico de estas características, cuando el joven y

desconocido poeta Pedro Espinosa se plantea recoger, ordenar y dar a la luz de la imprenta un conjunto de poemas y autores que adquiere, salvando el anacronismo del concepto, el carácter de un auténtico manifiesto. Las novedades están, lógicamente, en los textos seleccionados, pero son, si cabe, aún más acentuadas en la definición del proyecto de Espinosa. Se trata de una colección de poetas en su mayoría vivos, con muy escasas y justificadas excepciones; muchos de ellos tan jóvenes como Quevedo o tan escasos de obra como muchos de los coterráneos del compilador; con unos textos dispersos en una *dispositio* inhabitual y apenas articulada por la recurrente presencia de las odas de Horacio ya traducidas; con una muestra destacada de versos del propio recopilador (en orden similar a los incluidos de Góngora, Quevedo, Lupercio Leonardo de Argensola, o el también antequerano y coetáneo Luis Martín de la Plaza); con una materia en la que no sorprenden menos las ausencias que las novedades, y una métrica donde sí se afirman fenómenos relevantes en el período siguiente. Finalmente, todo ello se presenta con un prólogo desdeñoso del «tercio viejo», encomendado a la imprenta y ofrecido en la misma sede de la corte, que en aquellos momentos posaba en Valladolid.

Primer aldabonazo del «arte nuevo», las *Flores* prefiguran en los albores del siglo y del reinado de Felipe III el rumbo de la poesía culta en los decenios siguientes, pues en sus páginas aparecen sus mayores protagonistas, sus cambios en temas, géneros y metros y, sobre todo, una nueva actitud, así como un

nuevo modo de relación con la imprenta; por los mismos años el *Romancero general* hacía algo parecido con la poesía de corte más tradicional y popular. Y en ese contexto se inscriben a la perfección los poemas del joven Espinosa. Frente al esquema dominante en las antologías anteriores, Espinosa renuncia a la secuencia por autores o marcas métrico-genéricas, para ofrecer una línea de lectura apoyada en concomitancias internas entre los poemas, encadenados en núcleos sostenidos en relaciones de variada naturaleza, donde el engarce de motivos se corresponde con marcadas alternancias métricas.

Los textos de Espinosa forman parte de esta taracea y comparten las características del conjunto. Sus 19 poemas incluyen diez sonetos, un epilio en octavas, una sola muestra en octosílabos y diversas combinaciones de endecasílabos y heptasílabos, incluyendo madrigales, canciones de esquema más o menos petrarquista y, sobre todo, la novedosa «canción informe», conocida como «boscarecha», que se sitúa en el origen de la silva hispana. En cuanto a la materia, además de las cuatro composiciones religiosas o, mejor dicho, hagiográficas, es muy variada: en tan corto repertorio aparecen poemas burlescos, celebrativos, paródicos, de corte moral, parafrástico y de una diluida temática amorosa, encauzada sobre todo en reelaboraciones de los esquemas bucólico y mítico, actualizados en la silva y el epilio. Diversos son también los registros estilísticos, desde un acentuado cultismo de referencias clasicistas a un conceptismo cercano a lo