

Teoría y práctica de la imitación áurea *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Paris: Éditions Hispaniques, 2016, 278 pp.

JOSÉ LARA GARRIDO

Universidad de Málaga

Autor de varias monografías señeras sobre la poesía de Góngora, y de media docena de ejemplares ediciones sobre poetas áureos de primera magnitud, el joven y acreditado autor de este que califica de “ensayo” se enfrenta y resuelve con sobresaliente brillantez el esclarecimiento de aspectos centrales de la *imitatio* en la poesía española del Siglo de Oro, “contemplando un fenómeno tan amplio y complejo bajo el doble prisma de la teoría y de la práctica”.

Dos grandes secciones organizan con precisión y exhaustividad admirables el volumen: la primera es una exposición esclarecedora y novedosa de la variedad de aspectos teóricos que convergen en el fenómeno de la *imitatio*; la segunda, una mostración sobresaliente que ejemplifica el proceder imitativo en cinco breves pero significativas composiciones debidas a Cervantes, Quevedo y Góngora.

Sería empresa imposible el iluminar de forma exhaustiva las distintas fases del debate en torno al *Ciceronianus*, atendiendo a las series de conceptos que se esgrimen sobre el “monismo” y el eclecticismo creativos, su tópica y su circulación en España. Una sutilísima selección ejemplificadora ordena de manera resolutiva aspectos de una “pequeña selección” de textos tan esclarecedores como las misivas de Petrarca y Marino con el consiguiente recurso al *codex excerptorius*, en que cada poeta “lector infatigable y curioso” asimila los dechados con precisión al anotar en “escolios marginales, los elementos más complejos y llamativos, haciendo acopio

de aforismos y fragmentos” para poder imitar en procesos cuyo exacto desvelamiento resulta inexcusable:

A lo largo del Siglo de Oro la práctica de la lectura atenta, interpretación, traducción, ordenación e imitación, contagian todo el espectro literario, y quien no entienda esta realidad no podrá penetrar en el universo intelectual de nuestros clásicos (p. 58).

Es la misma *imitatio multiplex* (la práctica de la *contaminatio* de modelos) la “estrategia comparativa” que supone el nutrido conjunto de poetas latinos y neolatinos, asimilado por los poetas españoles en una educación universitaria que confirmó “una suerte de canon oculto”. Sin olvidar que en el Siglo de Oro también esta imitación fue de la mano de los modelos de la poesía italiana (de Petrarca a Torquato Tasso, de Ariosto a Marino, de Bembo a Guarini).

Tomado pie en un aserto de M. Blanco (voz justificadamente autorizada en diversos momentos de la monografía) se centra el estudio en los escritos de los comentaristas, que “constituyen —a tenor literal de la insigne estudiosa áurea— el núcleo central de la polémica más destacada de la historia literaria española”. Del Brocense a Pellicer, la *imitatio* centra las reflexiones en que la erudición representa una vía de acceso privilegiada en el refinamiento creador, por el que “el deleite de la poesía consistiría no solo en la fascinación intuitiva ante la palabra del poeta sino en el descubrimiento y la contemplación morosa de su fundamento histórico, filológico y filosófico”. J. Ponce adelanta precisiones que tendrán luego un papel exegético relevante en los poemas escogidos para comentar en la segunda parte del ensayo (como los requisitos genéricos del epigrama —la *brevitas*, la *veritas*, y el *acumen*— satisfechos en el soneto luego analizado de Quevedo).

La articulación de la teoría se conduce desde los niveles heurísticos más abstractos (o metateóricos) en un plano de precisión conceptual armonizado por una magna operación de lectura, que va desde el nivel de los dintornos y conceptos en su historia multiseccular al brillante ejercicio de tejido y destejido que nos lleva de la mano de tan singular *connaisseur* a los umbrales mismos de la explicación detallada de los poemas elegidos. Ni la precisión teórica se desactiva un solo momento ni la focalización del discurso significativo deja de responder a una exégesis tan minuciosa

como resolutive e incontrovertible. Si pensamos que son setenta y dos los versos de los tres maestros áureos los que motivan una agotadora hermenéusis filológica, no podemos olvidar el similar esfuerzo realizado en el punto focal —vértice de sentido y haz de luz— de la construcción teórica que la precede.

La parte teórica se abre con una inequívoca cita de N. Gardini (“L’imitatio non è un aspetto del Rinascimento: ne è la sostanza”) que es el lema motriz y vértice del repaso sobre la estrecha relación entre el principio estético de la *imitatio* y la doctrina de la erudición poética. En remitencia a la tesis doctoral de A. Vilanova y a reflexiones sobre la *imitatio*, en las que resaltan títulos de la década de 1990 (desde D. Javitch a A. García Galiano), J. Ponce estima que resulta más clave y operativa

la diferenciación clásica entre *imitatio simplex* (o de un solo texto modélico) y la *imitatio multiplex* (o imitación compuesta, imitación ecléctica o imitación de diversos), considerando el texto base con los términos afines ‘dechado, modelo, fuente o hipotexto’ (pp. 12-13).

La parte primera reflexiona sobre la variedad de aspectos teóricos que convergen en la práctica de la imitación áurea, oponiendo la idea de los partidarios del sincretismo a la del monismo, conceptualiza la *imitatio* a través de sus imágenes clarificadoras, atiende a los valores doctrinales de la evolución poética (y en especial a la elaboración de un cartapacio personal o *codex excerptorius*), acude a la creación bifronte de autores que compusieron su obra en castellano y latín humanístico, y apunta diversas cuestiones sobre estrategias imitativas (desde el papel mediador de los géneros a las innovaciones de materia o estilo).

De especial relieve sintético es el apartado “Sincretismo frente a monismo”, que rastrea y caracteriza las fases sucesivas que tuvo el debate de la querrela ciceroniana (1485, 1512-1513 y 1532): el intercambio epistolar entre P. Cortese y A. Poliziano, el de P. Bembo y G. Pico della Mirandola y el de G. Cinzio y Calganini, prosiguiendo con el análisis del *Ciceronianus* de Erasmo (en sus dos partes: una caricatura de los ciceronianos y una “peculiar historia de la literatura latina desde la Roma antigua hasta el advenimiento del Humanismo”). La cuestión del *optimo genere dicendi* atañe al argumento del poema en su aspecto de decoro, y configura junto a la defensa de la imitación ecléctica la perspectiva del horizonte creativo

en que se movieron “ingenios tan dispares como Garcilaso y Aldana, Fray Luis y Herrera, Cervantes y Lope, Quevedo y Góngora” (pp. 32-33). Si se pasa del debate en torno a la literatura clásica y a su relación seminal con las letras neolatinas al campo de la literatura vernácula en castellano, el ejemplo de Herrera es suficientemente explícito de la defensa de una “combinación sutil” de modelos clásicos e italianos, oponiéndose implícitamente a la imitación monolítica de un poeta (como el Petrarca propugnado por Bembo).

La *imitatio* ecléctica acude a imágenes y símbolos tan poderosos como el de la abeja, desde la *Epistula ad Pisones* a Séneca o el libro I de las *Saturnales* de Macrobio, que concedía un relieve particular a la recolección del néctar en distintas especies florales. En su vertiente vulgar es relevante la conocida carta de las *Familiares* de Petrarca en síntesis expresiva de una transformación “casi al modo admirable de una transubstanciación”, y adquirirá desde el ámbito de la polémica ciceroniana un variado muestrario de textos como, en el círculo de Ferrara, el de Bartolomeo Ricci (1541), con insistencia particular en la transformación y apropiación (“elaborando las virtudes elocutivas ajenas y rehaciéndolas con esfuerzo y arte, disponiéndolas de forma que nada pueda reconocerse de su forma primigenia y todo ello se convierta en algo nuestro únicamente”).

A partir de la década de 1530 la difusión de imágenes clásicas sobre la *imitatio* “puestas en circulación por los humanistas italianos fue algo imparables”. J. Ponce calibra el volumen de un catálogo exhaustivo de los testimonios y anuncia cómo va a limitarse a espigar algunos significativos, tal el *De disciplinis* (1531) de J. L. Vives, la versión del *Cortesano* hecha por Boscán (con aplicación de los criterios propios del eclecticismo) y, con especial relieve, la canción de Góngora compuesta con una ocasión de *una fiesta que se hizo en Sevilla a San Hermenegildo* (1590), que desde su primera estancia recoge el motivo del melificio, acotando las prácticas escolares que defendían los procedimientos neolatinos de la Compañía de Jesús. La identificación del poeta y la abeja se convirtió en un verdadero *leitmotiv* de la poesía gongorina. Analiza la silva de 1612 *A los poetas que asistían en Ayamonte*, que “a la manera de una revelación mítica se asemeja —invirtiendo las acciones— al arranque del *pinax* II, 12 de los Icones de Filóstrato, donde este refería cómo un enjambre de abejas acudió a la cuna donde dormía Píndaro vertiendo miel sobre sus labios y destinán-

dolo así al arte de las Musas”. Reproduce y comenta diversos paratextos desde Bocángel (1627) a la Neapolisea (1651) de Trillo y Figueroa, concluyendo que esta selección basta para mostrar las estrechas conexiones “con las imágenes acuñadas por los maestros antiguos y nuevamente difundidas por los humanistas italianos” (p. 52).

La asimilación de las labores ejemplares de los modelos clásicos y la adquisición con ello de un estilo personal exigía un esfuerzo laborioso, que G. Cinzio establecía en tres acciones consecutivas (*legere, observare, excerpere*), en prácticas lectoras cuyo sentido ilustra J. Ponce con las citadas cartas relevantes de Petrarca y de Marino: la constante vuelta a los maestros clásicos (hasta que sus raíces “se habían ya hundido en las profundidades de mi mente”) y aprender a leer “siempre con un garfio, sacando cuantas excelencias hallaba para acomodarlas a mi propósito, anotándolas en mi cartapacio y usándolas a su debido tiempo”. Bajo la parábola de la *imitatio*, el poeta es un lector atento y un observador infatigable. En la labor de asimilación y aprendizaje es esencial la existencia de un *codex excerptorius* (el *zibaldone* o el cartapacio) que traslada cuanto se considera esencial para la materia (desde la historiografía a la predicación o el teatro). Son consejos muy precisos los de Juan Lorenzo Palmireno en su opúsculo *El borrador o cartapacio*.

Después de apuntar la existencia de esos compendios en diversos géneros, se centra como testimonios elocuentes para el campo poético en dos. Fernando de Herrera, a cuyos volúmenes parece que tuvo acceso Francisco de Rioja y que “se ven notados” (posiblemente subrayados y anotados), lo que guarda conexión estrecha con la afirmación del bibliotecario que “leyó con gran diligencia y observación los escritores antiguos y modernos, notando las palabras y modos de decir que tenían novedad y grandeza, poniéndolos aparte en cuadernos para que le sirviesen cuando escribía”. En el caso ejemplar de Quevedo, las huellas de la lectura atenta (subrayados, notas) se ven en los volúmenes de su biblioteca con la idea de recoger materiales para sus obras. Una serie de textos remiten, como de pasada, al *codex excerptorius*. De significativa relevancia es el parecer de Lope de Vega (*Laurel de Apolo*) por la paradoja en vaticinio de que

transcurridos no ya veinte años sino cuatro siglos todavía hoy se siguen leyendo buena parte de los monumentos literarios aureoseculares como si hubieran surgido exclusivamente de la imaginación

monda y lironda de aquellos autores, sin que la crítica atienda con el rigor debido a los modelos que los generaron (p. 63).

En los dos siguientes apartados J. Ponce trata con singular maestría dos cuestiones complementarias: la diglosia poética en el Siglo de Oro y el influjo de los modelos neolatinos. Escribir imitando a los antiguos, “desde una formación diglósica que tuvo refuerzo en las festividades públicas promoviendo la convivencia de ambos idiomas”, es una alternancia documentable en fray Luis de León o en Vicente Espinel; hecho que exige, al tiempo, considerar la identificación de los líricos neolatinos, profundamente leídos e imitados, aunque “tales modelos han sido relegados de nuestro ámbito de estudio e integran una suerte de *canon occulto* que urge estudiar” (p. 85). En el epígrafe “Antiguos y modernos: de lo lícito a lo recomendable” se remarca cómo “los ingenios áureos tenían a su disposición un verdadero arsenal de modelos integrados por la Antigüedad, los modernos autores italianos y los poetas neolatinos” a modo de un triple caudal integrable en la práctica de la *imitatio multiplex*, que permitía recabar de este elementos extraídos de los distintos dechados. Hace notar la hegemonía en el primer Renacimiento de los grandes modelos de la lírica italiana, que la generación siguiente criticará, como ejemplifica la famosa carta de 1613 donde Pedro de Valencia ofrecía a Góngora el envío de algunos pasajes selectos de la literatura griega y bíblica con sus “traducciones así a la letra”, desaconsejándole a los “italianos modernos, que tienen mucho de palabrería y ruido vano”. Exigencia que no se cumpliría en el proceso histórico general por el que llegó a prevalecer, en conjunto, el “seguimiento de la moderna poesía italiana”.

Una de las principales aportaciones de los estudiosos de Italia tuvo que ver con la consolidación de una teoría de los géneros literarios que interpretando a Aristóteles y Horacio sentaba las bases, en una exégesis que iba más allá de la dicotomía primera entre tragedia y épica, de una “deslumbradora variedad” de géneros, determinados por su materia, los contornos del asunto, los esenciales lugares comunes y los modelos. Punto neurálgico de la *imitatio*, el análisis genológico permitía a los poetas articular una red de tópicos que funcionaban desde la “*forma mentis* moldeada por el aprendizaje escolar y universitario”. La cartografía de los géneros está lejos de componer en la poesía áurea un diasistema sinóptico

riguroso y fiable, teniendo en cuenta, además, la existencia de corrientes “de innovación, adaptación y cambio”, que atañen al discurrir histórico de cada uno de ellos. Según los diversos parámetros de excelencia, “la implicación de un texto en un género ocasionará la elección de un modelo u otro, acorde con el tono y la temática”. En el caso de un género abierto y plural, como la oda,

la amorosa o convivial guiará hacia Anacreonte, la solemne, celebrativa y heroica promoverá la elección de un modelo complejo y sublime como Píndaro; por último, la oda de tipo moral o civil conducirá [...] a los *carmina* de Horacio. Una vez asimilado el ejemplo de los maestros antiguos en la estructura vernácula, los poetas que escriben *in volgare* también pueden ser ejemplos de emulación, con ejemplos tan conspicuos como Bernardo Tasso o G. Chiabrera en Italia, Garcilaso de la Vega o Francisco de Medrano en España (p. 103).

En el epígrafe dedicado a “Traducción, imitación, enmascaramiento”, J. Ponce subraya cómo el *ars vertendi* dará lugar a una cierta elasticidad de fronteras, y a diferentes propuestas para el recurso estratégico sobre los *excerpta* en su proceso de asimilación, insistiéndose desde los albores del Humanismo en las estrategias de “ocultamiento” con un juego diverso que en *El humanista* de B. de Céspedes asumirá hasta cuatro procedimientos (adición, detracción, inversión e inmutación) (pp. 105-112). Según los principios de la imitación ecléctica los poetas españoles podían reforzar además la incorporación de “teselas extraídas de los modelos más autorizados” para insertarlos “en el nuevo mosaico poético”. Con la diversidad desde la que Garcilaso incorporó el circunloquio “mortal velo” como calco léxico de Petrarca, al más complejo con que Góngora, en 1614, incluyó en el universo piscatorio de la *Soledad II* un apóstrofe a Cupido y como parte principal un fragmento referido a la madre de este. Sutilísima labor de taracea con un concepto procedente del soneto LXX de las *Rime* de Luigi Tansillo en el que el calco cuenta con la inversión de elementos comparativos, como había mostrado en 2012 el mismo J. Ponce. Concepto muy diferente al calco con el que el “intrincado” Soto de Rojas, que sabía alternar los modelos latinos, italianos y españoles, siguió muy de cerca un modelo italiano que “entonces gozaba de mayor prestigio: las *Rime* (Venecia, 1598) de Guarini”. Todo el “ciclo madrigalesco

a los ojos” ha sido reelaborado con notable fidelidad por Soto (pp. 116-119) sin levantar mayor escándalo. El *Desengaño* se había compuesto bajo la premisa de una *imitatio multiplex*, y no tiene cabida el prejuicio decimonónico de “hurto” o “plagio”.

De enorme riqueza y refinada caracterización es el apartado que se dedica a la *imitatio* “como horizonte creativo” en los comentarios a los grandes autores españoles. El ensayo recalca sucesivamente en un Brocense autor de ciento setenta y nueve composiciones neolatinas y cinco castellanas y que consideraba la práctica exegética de mayor dificultad que la composición; en un Herrera que no olvida el tratamiento de la *qualitas* en cada uno de los géneros, en cuya obra el prólogo del maestro Medina *A los lectores* vale como manifiesto de la “dichosa osadía” garcilasiana en la imitación. En una segunda parte el desplazamiento al campo de la poesía barroca conforma la novedosa reivindicación de los aportes de unas labores —la de edición y comentario de Góngora— hasta ahora desatendidos en su trazado de una cartografía exegética formulada, entre otras perspectivas, como “confederación de géneros” y el teselado de hipotextos prestigiosos. Finalmente, un último apartado actúa a manera de antídoto frente a las vulgarizaciones circulantes acerca de la poligénesis y de la desvalorización de la labor imitativa. Con gran originalidad y eficacia se reformulan algunas significativas aportaciones desde el campo de la filología clásica: los criterios orientativos del latinista G. Laguna Mariscal para distinguir la influencia directa de la poligénesis, las reflexiones de J. Galán Sánchez con sus reglas de reconocimiento de hipotextos entre la literatura neolatina y la latina, o la distinción que el mismo establece entre fuentes, clichés y paralelos. Porque las valoraciones anacrónicas y el prejuicio romántico de la originalidad siguen pesando incluso en ilustres estudiosos en España y fuera de ella, sin entender, como afirma N. Gardini que “la *imitatio* humanística es sobre todo comercio e intercambio intelectual, interrogación y producción infinita de pensamientos sobre el ser humano y el mundo, además de una fuente de autoconocimiento y autoconciencia” (p. 140).

La segunda parte del ensayo se rotula “Tres poetas del Siglo de Oro ante la imitación”: Cervantes, Quevedo y Góngora, representados por poemas analizados con sumo pormenor e inteligencia filológica que muestran ante el lector tres formas complementarias en la práctica de

la *imitatio*. *Cervantes y el epitafio heroico* centra el proceder del autor del *Quijote* en dos sonetos (“Almas dichosas que del mortal velo...” y “De entre esta tierra estéril derribada...”) dedicados a la pérdida de la Goleta en un contexto proclive a la “fusión de materia histórica y forma épica” y atribuidos a un testigo presencial llamado don Pedro de Aguilar, que a manera de epitafios se intercalan en la *Historia del cautivo*. El epitafio de las letras neolatinas determinó una serie de fórmulas de las que dos reaparecen en el díptico: la causa del óbito y la producción de la inmortal nombradía reservada a los valientes. Correspondería el díptico a la modalidad del *epitafio heroico* que remonta a la práctica del discurso formal de alabanza. Un modelo vernáculo de *epitafio heroico* había sido compuesto por L. Tansillo en un tríptico de sonetos en elogio de los infantes españoles degollados por los turcos en la fortaleza dálmata de Castelnuovo (1539). Una tragedia cuyas similitudes con la caída de la Goleta posibilitaron la modelación de un ciclo heroico precedente. Las huellas de los sonetos de Tansillo en los cervantinos son equilibradamente analizadas por J. Ponce desde la inicial impresión de “un inequívoco arte de familia” y van desde el núcleo verbal del soneto primero de ambos (“far rossa” > “coloraste”) al recurso fónico del tercer soneto italiano con su sonoridad “áspera e inquieta” en los cuartetos de la segunda pieza cervantina. Dentro del contexto de la aclimatación hispánica del magisterio de Tansillo, que J. Ponce detalla, asegura cómo “la modelación” del epitafio heroico por los poetas hispanoitalianos de época imperial fue heredada por varios de los escritores más brillantes del reinado de Felipe II”. Nos acercamos al “taller poético” cervantino con la demostración de que

desde el plano coyuntural de la *inventio* de unos epigramas en los que influyen elementos del epitafio y de la temática heroica, pasando por algunos rasgos propios de la *dispositio* de una serie funeral (integrada por dos o tres piezas) y por numerosos elementos de la *elocutio* [...] las coincidencias son tantas y de tal calado que no pueden ser fortuitas (p. 164).

Pero el estudio de la elocución áurea exige atender además a ciertas *iuncturae* actualizadas en los versos cervantinos. Manifestación de la poética del fragmento, se trata de sintagmas consolidados en distintas líneas de la tradición poética “a la manera de antiguas teselas que una vez extraídas

de un contexto originario pasaban a formar parte del nuevo mosaico”. Se documenta multiplicadamente el circunloquio “mortal velo”, que “puede identificarse como un elemento común de la lengua poética del Siglo de Oro, referido generalmente a un ámbito formal no exento de patetismo”. Igualmente “libres y exentas” referido al núcleo nominal “almas” empleado desde Hurtado de Mendoza a sor Juana Inés de la Cruz, y sobre todo “ardiendo en ira”, cláusula que remonta a la épica latina (Virgilio y su variación ovidiana) y de la que a “vista de pájaro” se nos da una admirable lección de su “impronta epicizante” (Oña, Rufo, Balbuena) hasta que Cervantes la convierte “casi en una muletilla” (empleándola además dos veces en *El viaje del Parnaso* y otra en *El laberinto de amor*):

En suma, el análisis en detalle del lenguaje poético del Siglo de Oro permite apreciar cómo los diferentes códigos funcionales realmente a la manera de un complejo y casi inagotable reservorio [...] Una vez que los diferentes códigos de materia y género fijan una *iunctura* esta es asumida y adaptada por las distintas lenguas, ya sean estas clásicas o modernas. Al remitir a una cadena de transmisión, a veces milenaria, a veces plurisecular, podría sostenerse que la mayor parte de los autores hacen de tales fórmulas un uso patrimonial (p. 173).

Una especie de coda cierra el análisis de los sonetos cervantinos, que J. Ponce define como una “ingeniosa transgresión” que miniaturiza y subraya con el heroísmo colectivo a los soldados vencidos como mártires de la fe, transformando “la aparente derrota en una victoria espiritual digna de perenne recuerdo”. El heroísmo colectivo que se desprende de esta especie de micropoema heroico invertido hace que se cumplan los ideales ciceronianos de una escritura “testigo de los tiempos, luz de la verdad, vida de la memoria, maestra de la vida” (p. 174).

Con “Quevedo lapidario: Del prodigio natural al tesoro eucarístico”, el autor del volumen se enfrenta a una de las composiciones juveniles más complejas del poeta: el soneto *A la custodia de cristal que dio el duque de Lerma a San Pablo de Valladolid para el Santísimo Sacramento*, compuesta “cuando cursaba Teología en la Universidad de Valladolid e iniciaba su andadura de humanista cortesano”. De forma escueta J. Ponce adelanta el esquema de los diversos matices que han de ser atendidos: el histórico (la importancia de la donación de piezas de orfebrería en el contexto del

patronazgo eclesiástico ejercido por la nobleza), el genológico (pertenencia a la tradición grecolatina del epigrama laudatorio), el material de la *inventio* (las ideas clásicas —Plinio, Séneca— sobre el origen del cristal de roca), el genérico (la guirnalda de epigramas sobre el mismo motivo), el modélico (el ciclo de nueve epigramas dedicados por Claudiano al cristal de roca en cuyo interior se aprecia el movimiento de las aguas), la agudeza crítica (la gema como “fijación misteriosa de la Encarnación de Cristo”). El patronazgo del duque de Lerma a la Iglesia de San Pablo tuvo variados efectos de mejora arquitectónica y de donaciones de reliquias y ajuares litúrgicos, entre los que destacaban las custodias (sobresaliendo el gran ostensorio eucarístico que exhibiría en la capilla mayor).

El epigrama vernáculo de Quevedo (que tuvo una versión con variantes en la edición de 1670, donde añade al título: *dice poéticamente las opiniones que hay acerca de la naturaleza del cristal*) adquiere sentido si se tiene en cuenta que la literatura griega y latina consideran que la gema cristal de roca procedía de la solidificación del agua en un proceso complejo de congelación desde el que se entiende el sentido de las estrofas iniciales: el “artífice duro, yerto y frío” se refiere al riguroso invierno. La arquitectura del soneto resulta, como epigrama compuesto, de la *narratio* (naturaleza y origen del cristal) y la *argutia* (la agudeza, con la exaltación de la generosidad del valido). Los saberes lapidarios del mundo antiguo muestran que Quevedo, además del proceso de congelación y petrificación aludiría a otra creencia: los efectos benéficos del sol generaban las piedras preciosas en el interior. A modo de paradoja, Quevedo formulaba la idea de que el sol en lugar de derretir la naciente gema, llegó a cristalizarla por completo, sin que pueda establecerse una conexión exacta con los tratadistas clásicos que San Isidoro había resumido en el apartado “De Crystallino” de sus *Etimologías*.

El origen más directo de los conceptos que entreteje Quevedo es el de un autor que influyó profundamente en la poesía del Siglo de Oro: Claudiano. Este consagró una guirnalda de siete epigramas latinos y dos griegos a la citada maravilla de la naturaleza. De la selección de elementos contenidos en estos *carmina minora* surgen las teselas que Quevedo engarza en su poema, con la presencia también de un fragmento de la obra mayor claudiana. Con su atenta lectura el poeta español podría haber identificado la extraña afinidad “que permite conectar poéticamente dos

prodigios naturales” (el volcán nevado y el cristal de roca) logrando “una nueva miniatura de gusto alejandrino”. Como condensación de la materia poética el funcionamiento del segundo terceto copela una cadena de argumentos. El duque de Lerma restituye al creador ese “puro milagro transparente”, descansando la *argutia* en la idea del cristal como imagen en miniatura del mundo.

Tras un expresivo rodeo sobre la presencia de Claudiano en la obra (y por tanto en la biblioteca de Quevedo, que al parecer llegó a poseer distintas ediciones del poeta clásico), J. Ponce remonta su brillante explicación sobre este “mosaico barroco totalmente novedoso” recalando en el *lapidario órfico*, donde el cristal de roca aparece como “de efluvio del brillante esplendor divino”, y el inequívoco simbolismo de la serie epigramática *De Crystallo*, alusivo a la doble naturaleza de Jesucristo. Bajo la estética de la agudeza, y dado que Quevedo no indica nunca el nombre de la gema, todo el soneto invita a pensar en la “agudeza por alusión”: un enigma que el lector debe resolver. En definitiva, el epigrama quevediano evidencia, por una parte,

cómo funcionaban los procedimientos por recomposición selectiva”, al tiempo que “el conceptismo funciona aquí como *ars combinatoria*, que relaciona palabras, metáforas y señales heredadas de la tradición y las renueva a través de la reescritura (p. 205).

Es un *genethliaco* gongorino, la canción “Abre dorada llave”, compuesta con ocasión de uno de los embarazos de la reina Margarita de Austria, el objeto de la tercera elucidación. Para ello acotará la cronología comparativa, se analizará el estadio del horizonte genérico en que se inscribe un detallado panorama de la modalidad epidíctica consagrada a los nacimientos y, tras aclarar los diversos dechados que convergen en la composición de Góngora, se analizará su contaminación con la himnodia y la importancia de las *fictio personae*. Asegurada la fecha de escritura de 1603 para esta composición, *En el dichoso parto de la reina doña Margarita* se define por su condición de pieza lírica de intención laudatoria, encaminada a exponer los votos favorables de la nación “en los mejores auspicios para que nazca un príncipe que conduzca a España a una nueva época de abundancia y esplendor”. El *genethliaco* o *carmen natalicium* formaba parte del *genus demonstrativum* y gozó de gran predicamento en la cultura

clásica (Virgilio, Tibulo, Propercio, Estacio y Ausonio), en la poesía neolatina de Italia (T. V. Strozzi o G. Fracastoro) y en la vernácula (B. Tasso y T. Tasso). En España el primero en adaptarlo pudo ser fray Luis de León en su *Canción al nacimiento del príncipe de Alcañices* (1569), “un vaticinio a las futuras virtudes y éxitos del sujeto según las leyes del determinismo zodiacal”. La identificación del género y sus parámetros en las *Poetices libri septem* (1561) de G. C. Scaligero predicaba la imitación de diversos modelos y hacía pivotar el género sobre el encomio de los ancestros (desde los árboles genealógicos a las *res gestae*) a las esperanzas del nascituro (enfanzadas con la inclusión de augurios y oráculos). El *carmen natalicium* se dispone, en general, según seis núcleos temáticos principales (la asistencia de las divinidades, con Lucina a la cabeza; los votos para una larga y próspera existencia, con la presencia benefactora de las Parcas; las imágenes infantiles referidas a la cuna o la sonrisa del niño; la exaltación de la *gens* y la *virtus*; el nacimiento como anuncio del advenimiento de una Edad de Oro).

J. Ponce dedica un apartado especial a cada uno de los términos de su encuadre: “*Casta fave Lucina*: presencias divinas en la poesía natalicia”; “*Concordes Parcae*: el brillo de los hilos del destino”; “*Incipe parve puer*: estampas de la infancia”; “*Gens y virtus*: encomios del heroísmo nobiliario”; “*Aurea aetas*: los inicios de una nueva era” y “El canto de los númenes: vaticinios y elementos propiciatorios” (pp. 222-232). Un detallado repaso por la serie de poemas natalicios más sobresalientes en la tradición clásica e italiana, donde, por ejemplo, queda de relieve “la importancia que asumen los fragmentos en estilo directo en boca de la divinidad”; eco de esa focalización es que fray Luis conciba hasta nueve de sus dieciséis estancias como el canto profético de Febo, según estipula en la *cornice* de este: “Y el rojo y crespo Apolo / que tus pasos guiando descendía / contigo al bajo polo, la cítara hería / y con *divino canto* así decía”. La canción gongorina, tras el estudio de los lugares comunes de la poesía natalicia antigua y humanística, es un poema laudatorio que recoge cinco de los seis términos de encuadre relevados en la trayectoria del *genethliaco*, según el principio de una estrategia de *minutio*. J. Ponce los analiza y detalla, resaltando cómo “la arquitectura sintáctica resulta extremadamente sencilla, pues se limita a presentar una sucesión de diez votos o deseos para el fausto acontecimiento”. Este marco de modalidad enunciativa es el de

la plegaria propiciatoria, pudiéndose calibrar la canción gongorina como un *himno precatorio*

marcado notoriamente con el signo de la brevedad y la sencillez: la concatenación paratáctica de las peticiones incide en una claridad notable y todas las fórmulas de las plegarias encaminadas a las divinidades resultan ajustadas y simples, pues se articulan una y otra vez según el mismo modelo reiterativo (que tal numen obre tal cosa) (pp. 253-254).

J. Ponce, una vez identificada la himnodia, matiza su interpretación con un quiebro sutilísimo acerca de si pudo Góngora “recurrir a otro modelo antiguo de marcado carácter político en el que se plantease un empleo afín de ese mismo recurso”. Nada menos que la *regina odarum* de Horacio aparece como singular dechado gongorino. Tras un exacto encuadre del poema clásico en su estructura y sentido, establece que en el *Carmen saeculare* “brillan algunos elementos que podrían haber dejado huella en la canción gongorina sometidos a variación”. Los signos coincidentes cierran su significativa relevancia con la recurrencia de seis divinidades menores de naturaleza alegórica. De manera semejante a cómo intervienen Fe, Paz, Honor, Poder, Virtud y Abundancia en el *genethliaco* consagrado al futuro heredero de España, aparecen otros tantos númenes: Tiempo, Copia, Salud, Fortuna, Virtudes y Felicidades.

El poema de Góngora alcanzaría su exacta ubicación “en un doble marco laudatorio bien diferenciado”. Disponía de una serie notable de divinidades alegóricas para el discurso encomiástico y bajo la inspiración significativa de poemas epidícticos de Claudiano (como el mismo Ponce ha mostrado en el *Panegírico al duque de Lerma*, el poeta cordobés sitúa hasta quince figuras personificadas). En la canción, las *fictio personae* se desdoblan (la Abundancia y la Pureza del Aire, las Felicidades —la Pública y la Eterna, según la *Iconología* de C. Ripa—). La presencia y significación de este conjunto de alegorías se comprenden mejor a la luz de una relación sobre la *Máscara y Sarao* celebrados en el Salón Nuevo del Palacio Real de Valladolid: la ejecución coral de un *genethliaco* que se correlaciona con la canción gongorina, cuyo código aparece, así, definitivamente iluminado. Dos breves epígrafes redondean el sentido de los contextos cortesanos: la afición a Horacio y la familiaridad con su obra, marcando

cómo el cauce métrico elegido por Góngora, el sexteto lira, resultó el mayoritariamente seguido para la estrofa horaciana de cuatro versos en las *Flores* de Espinosa; y la pregunta —sin respuesta documentable— de hasta qué punto “pudo Góngora acometer la redacción de *Abra dorada llave* pensando también en una ejecución coral ante la corte a la manera del *Carmen saeculare*”. Se cierra el análisis con la elucidación de algunas conexiones significativas con la poesía italiana encomiástica del Quinientos, destacando el calco formulario de un poema áulico de B. Tasso y ciertos detalles del poema de T. Tasso consagrado a la duquesa de Ferrara (1580). Concluye J. Ponce con un conseguido ejercicio reflexivo que rotula “*Serio ludere*: Góngora y el arte de la *imitatio*”, recogiendo las líneas maestras de una tan compleja “fusión de elementos diversos y sugestiva hibridación de géneros” que reclaman la condición de *palimpsesto*: una canción que funciona como “pequeño teatro cortesano” y como “un instrumento de relojería perfectamente afinado”. Con todo derecho, el exégeta termina resaltando el “delicado matiz juguetón” en el que “podía quizás reconocerse un signo de identidad gongorino”. El genial cordobés “tuvo acceso a los mayores monumentos de la tradición lírica, seleccionó lo más granado de los mismos y los mezcló con exquisito cuidado para finalmente hacer el poema del todo suyo con una sonrisa”.

Aun queriendo reducir a articulada síntesis el conjunto del volumen que nos regala J. Ponce, se tiene la sensación de que no han terminado de aquilatarse los muchos valores que encierra el ensayo. Los mil y un vericuetos de una mostración teórico-práctica hasta ahora nunca ensayada con una riqueza de argumentos y un manejo de los textos latinos, neolatinos y toscanos tan sobresaliente como refinado, su capacidad de abrir a cada momento innumerables sendas nuevas a la reflexión y a la praxis de la *imitatio* áurea hacen de este volumen un hito singular, fruto de una erudición avasalladora, de unas capacidades exegéticas inigualables y de un estudio tan brillante como eficaz. En definitiva, una vez más el autor hace que nos rindamos ante el poderío, la elegancia y la finura de una obra maestra, que abre con llave dorada, como en tantas otras de sus aportaciones, el amplísimo campo de la creación que tiene a Góngora como símbolo supremo.