



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras

TESIS DOCTORAL

LOS ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA (1754)
Y EL NACIMIENTO DE LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Jesús Alejandro Rodríguez Ayllón

Dirigida por el Dr. D. José de la Calle Martín

MÁLAGA

2008

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar mi más sincero agradecimiento al doctor D. José de la Calle Martín, atento lector de estas páginas, por su paciencia y dedicación, y por la amistad con la que me ha obsequiado durante los años de elaboración de este trabajo. Gracias por sus atinadas indicaciones, sugerencias, intuiciones... tantas cosas sin las que esta tesis nunca habría salido adelante.

Quisiera expresar mi agradecimiento también al doctor D. Antonio A. Gómez Yebra, Director del Departamento de Filología Española II y Teoría de la Literatura. Gracias porque en todo momento he podido contar con su afecto y su colaboración desinteresada.

Gracias a mis compañeros del Área de Filología Italiana del Departamento de Filología Española I y Filología Románica, especialmente a la profesora Rita Coli y al doctor Giovanni Caprara, por su inestimable ayuda y por sus orientaciones tan útiles.

Mi gratitud también para todas aquellas personas que de una u otra forma han mostrado interés por la marcha de este trabajo durante su proceso de elaboración.

Gracias a mis padres por el apoyo que siempre me han demostrado, por la pasión por el conocimiento que me han sabido transmitir, con un recuerdo particular para mi padre, al que le habría encantado ver este trabajo culminado y estas páginas impresas.

Reservo mi mayor agradecimiento a mi familia, por las horas robadas. Gracias por la infinita paciencia con que han llevado todo el tiempo que no les he dedicado. Gracias a Leticia, a Claudia y a Pablo por contribuir, de manera tan humilde pero tan decisiva, a la consecución de estas páginas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
INTRODUCCIÓN: EL SIGLO XVIII Y EL ORIGEN DE LAS HISTORIAS DE LA LITERATURA	3
CONSIDERACIONES TERMINOLÓGICAS	3
MOTIVACIONES PERSONALES	8
OBJETIVOS GENERALES	9
1. LOS ORÍGENES DE LA HISTORIA LITERARIA EN EL SIGLO XVIII: EL DESARROLLO DE LA HISTORIOGRAFÍA Y EL CONCEPTO DE HISTORIA LITERARIA	15
1.1 EL DESARROLLO DE LA HISTORIOGRAFÍA	17
1.2 EL CONCEPTO DE <i>LITERATURA</i> Y EL DE <i>HISTORIA LITERARIA</i>	25
1.3 EL CONCEPTO DE <i>HISTORIA LITERARIA</i> EN LA OBRA DE VELÁZQUEZ	40
2. EL NACIMIENTO DE LA HISTORIA LITERARIA: LOS PRIMEROS TEXTOS Y LAS HISTORIAS LITERARIAS DEL SIGLO XVIII	51
2.1 LA <i>PREHISTORIA</i> DE LA HISTORIA LITERARIA	53
2.2 LAS HISTORIAS LITERARIAS DEL SIGLO XVIII.....	62
2.3 LOS <i>ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA</i> COMO HISTORIA LITERARIA	69
3. LA GÉNESIS Y ELABORACIÓN DE LOS <i>ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA (1754)</i>	79

3.1 BREVE BIOGRAFÍA DE LUIS JOSÉ VELÁZQUEZ DE VELASCO	81
3.2 LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO Y LA GÉNESIS DE LOS <i>ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA</i>	109
3.2.1 LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO	109
3.2.2 LAS DISCUSIONES EN EL SENO DE LA ACADEMIA	119
3.3 LOS TEXTOS DE VELÁZQUEZ EN LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO	127
3.3.1 <i>DISERTACIÓN EN PROSA SOBRE LA POESÍA</i>	129
3.3.2 <i>EXAMEN DE LA VIRGINIA, TRAGEDIA ESPAÑOLA</i>	138
3.4 LA CORRESPONDENCIA CON AGUSTÍN DE MONTIANO	146
3.5 LA EDICIÓN DE LAS <i>POESÍAS</i> DE FRANCISCO DE LA TORRE	163
4. LOS <i>ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA (1754)</i>	169
4.1 LAS POSIBLES FUENTES DE LOS <i>ORÍGENES</i>	171
4.1.1 LAS LITERATURAS NO CASTELLANAS DE LA PENÍNSULA	172
4.1.2 LAS FUENTES HISTÓRICAS Y LITERARIAS PARA LA LITERATURA CASTELLANA	180
4.1.3 LAS FUENTES ERUDITAS: NICOLÁS ANTONIO Y GREGORIO MAYANS	192
4.1.4 LAS OBRAS DE LUZÁN.....	202
4.1.5 NASARRE Y SU <i>PRÓLOGO</i>	212
4.1.6 MONTIANO Y SUS <i>DISCURSOS SOBRE LAS TRAGEDIAS ESPAÑOLAS</i>	218
4.2 EL PROCESO DE IMPRESIÓN Y LAS EDICIONES DE LOS <i>ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA</i>	225
4.2.1 LA OBRA	225
4.2.2 LA LICENCIA DE IMPRESIÓN.....	226
4.2.3 LA IMPRESIÓN Y EL PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO.....	233

4.2.4 LA DEDICATORIA	241
4.2.5 LA SEGUNDA EDICIÓN	249
4.3 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TÍTULO. LA PRIMERA HISTORIA DE LA LITERATURA	252
4.4 INTRODUCCIÓN A LOS CONTENIDOS: PERIODIZACIÓN, GÉNEROS Y AUTORES.....	260
4.5 LA PRIMERA PARTE: «FUENTES DE QUE SE DERIVA LA POESÍA CASTELLANA»	265
4.6 LA PERIODIZACIÓN Y EL CONCEPTO <i>SIGLO DE ORO</i>	281
4.6.1 LA PERIODIZACIÓN	283
4.6.2 EL CONCEPTO <i>SIGLO DE ORO</i>	292
4.7 LOS AUTORES	318
4.7.1 LA «PRIMERA» Y LA «SEGUNDA EDAD»	318
4.7.2 LA «TERCERA EDAD». EL <i>SIGLO DE ORO</i>	333
4.7.3 LA «CUARTA EDAD»	344
4.7.4 LA «QUINTA EDAD». LOS AUTORES CONTEMPORÁNEOS	360
4.7.5 LA «BUENA POESÍA» Y EL «BUEN GUSTO», DOS EXPRESIONES DIGNAS DE CONSIDERACIÓN	365
4.8 LA TERCERA PARTE: LA TEORÍA LITERARIA DE VELÁZQUEZ	370
4.8.1 «PARTES DE QUE CONSTA LA POESÍA CASTELLANA»	372
4.8.2 «ORIGEN DEL VERSO CASTELLANO».....	376
4.8.3 «ORIGEN DE LA RIMA CASTELLANA».....	378
4.8.4 «ORIGEN DE LAS COPLAS Y ESTANCIAS CASTELLANAS».....	381
4.8.5 LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA: INTRODUCCIÓN	381
4.8.6 LA COMEDIA	391
4.8.7 LA TRAGEDIA	401
4.8.8 LA EPOPEYA.....	404
4.8.9 OTROS GÉNEROS DE LA POESÍA: ÉGLOGA, ODA, ELEGÍA, IDILIO, SÁTIRA, POEMA DIDÁCTICO, EPIGRAMA Y POESÍA JOCOSA Y RIDÍCULA	405

4.8.10 LA NARRATIVA. ALGUNAS RAZONES SOBRE SU EXCLUSIÓN	410
4.9 LOS TEXTOS RELATIVOS A LA LITERATURA. EL CAPÍTULO IV	415
4.9.1 OTRAS «COSAS QUE PERTENECEN A LA POESÍA CASTELLANA».....	415
4.9.2 «COLECCIONES DE LOS POETAS CASTELLANOS»	415
4.9.3 «COMENTOS E ILUSTRACIONES A LOS POETAS»	419
4.9.4 «TRADUCCIONES CASTELLANAS DE DIFERENTES POETAS DE OTRAS NACIONES»	421
4.9.5 «AUTORES QUE EN CASTELLANO HAN ESCRITO DE LA POESÍA».....	423
4.9.6 «CONCLUSIÓN DE ESTE ESCRITO»	426
5. LA PRESENCIA DE VELÁZQUEZ Y SU OBRA EN LA CRÍTICA Y LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA	429
5.1 INTRODUCCIÓN. EL SIGLO XVIII	431
5.2 LA OBRA DE ANDREAS DIEZE	443
5.3 EL SIGLO XIX: LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA	453
5.4 EL SIGLO XX Y EL CAMBIO EN LA VALORACIÓN DE LA OBRA DE VELÁZQUEZ	467
6. LOS ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA Y EL CANON DE LA LITERATURA ESPAÑOLA	485
6. LOS <i>ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA</i> Y LA FORMACIÓN DEL CANON DE LA LITERATURA ESPAÑOLA.....	487
7. CONCLUSIONES	509

7.1 CONCLUSIONES.....	511
7.2 LOS RETOS PENDIENTES: ESBOZO DE ALGUNAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURA	518
8. LOS TEXTOS EN LAS ACTAS DE LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO	521
<i>DISERTACIÓN EN PROSA SOBRE LA POESÍA</i>	523
<i>EXAMEN DE LA VIRGINIA, TRAGEDIA ESPAÑOLA</i>	543
9. ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA	569
INTRODUCCIÓN	571
10. BIBLIOGRAFÍA	933
10.1 MANUSCRITOS (SIGLO XVIII).....	935
10.2 OBRAS DE LUIS JOSÉ VELÁZQUEZ CITADAS	936
10.3 TEXTOS E HISTORIAS DE LA LITERATURA (SIGLOS XVIII-XIX).....	937
10.4 BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	943

**INTRODUCCIÓN: EL SIGLO XVIII Y EL
ORIGEN DE LAS HISTORIAS DE LA
LITERATURA**

INTRODUCCIÓN: EL SIGLO XVIII Y EL ORIGEN DE LAS HISTORIAS DE LA LITERATURA

CONSIDERACIONES TERMINOLÓGICAS

El estudio del siglo XVIII, el siglo que llamamos *ilustrado*, se ha visto influido durante un largo periodo de tiempo por una visión simplista que veía en él un siglo racionalista y extranjerizante, carente de originalidad e interés. Esa falta de rigor a la hora de estudiar el siglo ilustrado y sus fenómenos culturales se debía, sin duda, a unos prejuicios que arrancaban desde el Romanticismo. Esta situación en el estudio del Setecientos acabó a partir de los años cincuenta del siglo XX, cuando se publican diversos trabajos de investigación que elucidan con más rigor ese periodo de la cultura española. Cuando se comienza a estudiar con detenimiento, el Setecientos aparece como el primer siglo que toma conciencia de la necesidad de escribir una nueva historia de la nación. Los avances en el conocimiento y la filosofía influyeron en los métodos de hacer Historia, en su modo de concebirla: se pasará de concebir su materia como el relato de las

hazañas de nobles y reyes, de las guerras y conquistas, a concebir la Historia como la exposición de los progresos de la civilización en todas sus facetas. Hemos llegado así a aceptar que el siglo XVIII se caracteriza por su fuerte sentido histórico.

Ese interés por conocer el pasado entronca con el deseo ilustrado de comprender el presente para mejorarlo, y evitar de esa manera los errores del pasado. Coincide con la idea ilustrada que entendía el devenir histórico como el camino hacia la consecución de un estado ideal habitado por buenos ciudadanos. Gracias a la educación, al conocimiento, al saber, se alcanzaría progresivamente ese objetivo. La visión del hombre ilustrado es una visión, en este sentido, optimista, del devenir histórico. Los intelectuales del siglo XVIII tenían la idea de que la historia del hombre era el intento de alcanzar un estado ideal de vida, y por ese motivo se comenzó a ver la Historia dividida en épocas, con momentos mejores y peores. Hacer historia es destacar los hechos más significativos y notables, y contarlos de modo fidedigno. Hasta llegar al siglo XVIII no se construirá la Historia de forma moderna, y para aportar conocimiento y clarificar el pasado nacional se hicieron historias y diccionarios sobre todas aquellas materias que pertenecían a las ramas del saber: economía, geografía, numismática, derecho... y literatura.

Se ha repetido a menudo que la historiografía literaria moderna, de la que gozamos en la actualidad, surge al calor del Romanticismo, con el proceso transformador de la sociedad que se produce a principios del siglo XIX. También es una idea bastante extendido identificar el siglo XIX con el siglo de la Historia. Sin embargo, el interés por revisar el XVIII nos ha revelado el esfuerzo erudito que los hombres de aquel siglo hicieron por historiar la trayectoria de la literatura de los siglos anteriores a ellos. Y hemos descubierto también que este fenómeno está estrechamente relacionado con el

interés general que el siglo mostró por la historia, por historiar todos los fenómenos relativos a la cultura. Previamente se habían realizado diversos recorridos por el pasado literario español, pero hasta entonces no se había conocido un interés tan grande por reconstruir, ordenar y sistematizar, desde criterios cronológicos y estéticos, la evolución de la literatura española. En ese conocimiento se emplearon muchos intelectuales españoles, y por ese motivo la historia literaria se considera una de las disciplinas más originales y características de la cultura ilustrada.

La literatura de creación, las «bellas letras», es considerada por primera vez materia historiable. En este siglo se establecieron los repertorios de obras y autores así como los criterios de valoración que después se han repetido en la historiografía literaria.

En este contexto puede insertarse la figura y la obra de Luis José Velázquez de Velasco, un intelectual cuya trayectoria ejemplifica perfectamente los ideales del siglo ilustrado. Los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) constituye una obra más, un capítulo más del dilatado y ambicioso proyecto historiográfico de Velázquez que, como veremos en su biografía, no pudo llevar a cabo. Sus obras constituyen distintos apartados para lo que él considera un nuevo proyecto historiográfico de España. Concebida así, el conjunto de su producción histórica iba a ir rellenando huecos de este vasto proyecto, cada obra historiográfica suya estaba concebida como la memoria histórica relativa a diferentes apartados de lo que correspondería a la Historia de los conocimientos humanos. Los *Orígenes* son una pieza más de este proyecto. Nuestro autor así nos lo indica:

Todo lo que pertenece al artículo de la Poesía se publicó ya en los *Orígenes de la poesía castellana*. En Málaga, 1754, 4º. Esta obra

comprende las Memorias Históricas de esta parte de la Literatura Española hasta el tiempo presente.

(*Noticia del viaje de España*, 1765, página 95, nota 32)

Los *Orígenes de la poesía castellana* formarían parte del apartado de lo que él mismo llama los «conocimientos especulativos».

En este apartado inicial creemos necesario también hacer una breve aclaración terminológica. Durante mucho tiempo Ilustración y Neoclasicismo se han entendido como términos equivalentes, y se ha identificado el siglo XVIII con el siglo ilustrado o de la Ilustración. Hoy en día no se tiende a establecer ese vínculo, o se intentan limitar sus relaciones. Tampoco hay acuerdo sobre el término «Neoclasicismo», su uso y su extensión. A diferencia de otras épocas de la Historia que han recibido su designación con posterioridad, el siglo ilustrado se puso nombre a sí mismo. Como veremos, Velázquez contribuirá a tal designación. En la página 71 de los *Orígenes* encontramos unas palabras precursoras de esta denominación cuando alude a «un siglo tan instruido como en el que vivimos», y no debemos olvidar la estrecha cercanía entre los conceptos *ilustrar* e *instruir*. En el último tercio del siglo XVIII se usa de forma generalizada la expresión «siglo ilustrado». Lo que provoca la necesidad de dar nombre al momento que se está viviendo es la conciencia de estar entrando en una nueva época y de dejar atrás otra distinta. No se trata de un movimiento filosófico, ni político ni ideológico, es más bien una actitud, una manera de pensar. Aunque se trata de un fenómeno complejo y difícil de delimitar, sabemos que España produjo su propia ilustración. El fenómeno dio paso a una mentalidad nueva que se instalará en la sociedad española. Como en cada país, tendrá un alcance y unas realizaciones propias y distintas. Los procesos de cambio que sufría Europa en aquellos años también

se dieron en España, pues el país no fue ajeno a cuanto sucedía en el continente.

El término Neoclasicismo hace referencia al deseo de favorecer una literatura que respondiese a los modelos estéticos clásicos, inspirados en escritores grecolatinos, españoles, franceses e italianos del Siglo de Oro, iniciativa que partió de un grupo de intelectuales deseosos de reformar el panorama literario español. Se trata de un nuevo clasicismo, cuyo objetivo fundamental es sacar a la literatura española de la postración en la que se encuentra. Para regular la práctica literaria se dictan normas y preceptos a los que debía ceñirse la creación literaria, y entre los que destaca especialmente el principio de «imitación de la naturaleza». En 1737 Ignacio de Luzán publicó su *Poética*, que acabaría convirtiéndose en el libro de referencia de los escritores neoclásicos. Desde el punto de vista de la preceptiva literaria, el Neoclasicismo suponía la instauración de un sistema basado en las poéticas de Aristóteles, Horacio y Luzán. Durante la primera mitad del siglo convivió la tradición heredada del Barroco con la estética neoclásica. El mejor ejemplo podría ser la Academia del Buen Gusto, donde se intentó durante algún tiempo llegar a una forma de escribir que sintetizara los principios barrocos y neoclásicos.

El movimiento neoclásico ha sido mal juzgado por una crítica que lo vio como una importación de la cultura extranjera, y determinada historiografía lo ha acusado de racionalista, extranjerizante, poco original... Incluso se había exagerado la posible influencia de la literatura francesa sobre este movimiento, algo que el propio Velázquez nos ha ayudado a clarificar: «De los poetas franceses tenemos muy pocas traducciones» (*Orígenes*, página 157). En las últimas décadas diferentes estudios han ampliado el campo de visión sobre este movimiento al aclararnos el marco histórico y cultural en que surgió y se desarrolló. Frente a los excesos barrocos,

su intención era proponer un nuevo clasicismo, agrupar o definir unos principios y unas normas que proporcionasen un paradigma universal de literatura y moral.

MOTIVACIONES PERSONALES

Un primer acercamiento a la vida y la obra de Velázquez tuvo lugar mientras realizábamos la entrada para el *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, coordinado por Cristóbal Cuevas (2002). En esta primera aproximación nos dimos cuenta de que, aunque existía una amplia bibliografía acerca de la faceta historiográfica de Velázquez, no disponíamos de un estudio de conjunto sobre los *Orígenes*; tampoco contábamos con una edición moderna de la obra.

Al comenzar la investigación citada, Velázquez emergía como uno de los primeros autores que había abordado la periodización de la producción literaria española, y a pesar de la brevedad, su obra aportaba información muy interesante sobre lo conocido acerca de la literatura española a mediados del siglo XVIII. Una obra escrita con un objetivo tan ambicioso, publicada en un momento en el que las bibliotecas y los archivos estaban llenos de obras por descubrir, cuando existía poca o nula bibliografía precedente, debía contener información muy útil sobre el surgimiento de la historia de la literatura española. Faltaba, a nuestro parecer, un estudio que analizara los aspectos fundamentales de la obra, su contenido y su influencia en la historiografía literaria posterior.

Pero el libro de Velázquez nos ofrecía otros atractivos. No solo lo consideramos un documento importante para la historia literaria. También nos serviría para clarificar cómo se concebía la literatura en un momento determinado de su historia literaria, su división en

géneros, la relación de las diferentes tendencias dentro de la literatura que se estaba haciendo en ese momento. Consideramos que la lectura del texto nos facilitaría información útil acerca del estado de los estudios literarios en la mitad de siglo.

OBJETIVOS GENERALES

Es nuestra intención contribuir a la construcción de la historia de la historiografía literaria española, y, en concreto, ayudar a clarificar el capítulo referido a su génesis y posterior evolución. Para ello intentaremos aportar algunos datos sobre su aparición a través del estudio de la gestación de los *Orígenes*, y el camino que seguirá la historiografía literaria española al resaltar la influencia que esta obra tendría en los esquemas historiográficos que serán copiados en las historias literarias posteriores. Ese es nuestro objetivo fundamental: contribuir a la tarea de escribir la historia de la historia de la literatura española.

El libro sentó las bases desde las que después se elaboraría un discurso historiográfico más articulado, y contribuyó al conocimiento de la literatura española en Europa a través de su traducción al alemán. Una de las aportaciones más señaladas por la crítica es la contribución de Velázquez a la periodización y a la nomenclatura de la historia literaria a través de su aplicación del término *Siglo de Oro* para un periodo de la historia literaria que aún entendemos como tal.

La cuestión primera, sobre la que no vamos a detenernos pero que estará implícita en este estudio, es el concepto *literatura*. Particularmente nos interesa este concepto tal y como lo entendieron los iniciadores de la historia literaria. Es esta diferencia entre la

concepción del XVIII y nuestra manera de ver hoy la literatura lo que constituye uno de los objetos de nuestro estudio.

Para explicarnos la génesis de una obra de historia literaria en ese siglo y con ese título comenzaremos por una reflexión sobre la importancia de la historia en el Setecientos, para pasar a conocer qué valor tenía el concepto de *literatura* y qué se entendía entonces por *historia de la literatura*. Es un paso previo para entender mejor el valor de esta obra en su época, el sentido de su título, la selección de su contenido y cualquier otro aspecto relacionado con la misma. Terminaremos este apartado primero con el sentido que el concepto *historia literaria* posee en la obra de Velázquez.

En la segunda parte ofreceremos un brevísimo repaso de las obras que suelen considerarse antecesoras en el proceso de irrupción de la historiografía literaria, para pasar posteriormente a analizar la formación de las primeras historias de la literatura en este siglo, sus rasgos comunes y sus características fundamentales, lo que nos servirá para situar mejor los rasgos que definen los *Orígenes* como una historia literaria.

El capítulo tercero trata del nacimiento concreto de los *Orígenes*, para lo que abordaremos el estudio de su génesis y su proceso de elaboración, y lo situaremos en los momentos vitales de la biografía de Velázquez en los que la obra nace, y en el contexto intelectual en el que su autor está viviendo. Trataremos también de los textos relativos a la historia literaria que escribió Velázquez previos a la composición de los *Orígenes*. La cuarta parte es la más extensa, pues en ella analizaremos las fuentes de las que Velázquez se vale para la elaboración de su obra, el proceso de impresión, y todo lo relativo a sus contenidos: desde el título elegido a la periodización que Velázquez nos ofrece, y las obras y los autores estudiados, la

división en géneros y los conceptos de teoría literaria que Velázquez nos brinda.

En el capítulo quinto nos ocupamos de la fortuna de la obra, de la recepción de los *Orígenes* y su influencia en la historiografía literaria posterior. Estudiaremos el cambio de valoración sufrido por la obra de Velázquez, y comprobaremos cómo su entrada en el canon de la literatura dieciochista coincide con el momento en que la historia literaria se convierte en objeto de estudio para la misma historia literaria, lo que no ocurre prácticamente hasta el último tercio del siglo XX. Para entonces Velázquez se va a convertir en un estudioso de referencia indispensable para todos los investigadores del siglo ilustrado. En el capítulo sexto analizaremos la importancia de la obra en la formación del canon de la literatura española del siglo XVIII. A continuación sintetizaremos y expondremos las conclusiones que hemos extraído del análisis del proceso de elaboración y de los contenidos de los *Orígenes de la poesía castellana*.

Finalmente, como apéndice, ofreceremos la reproducción facsimilar de los textos en prosa compuestos por Velázquez para la Academia del Buen Gusto de Madrid. Hasta ahora estos textos permanecen inéditos como textos completos, y solo se pueden encontrar citas breves de los mismos. Como explicaremos, se trata de dos textos que anuncian muy claramente ideas expuestas posteriormente en los *Orígenes*. También consideramos que es hora de sacar de nuevo a la luz la obra, de hacerla accesible. Creemos que la obra merece una nueva edición, y para ello ofrecemos una versión modernizada con notas aclaratorias al pie, junto a la reproducción facsimilar que hemos realizado del texto de la primera edición (1754).

En resumen, el objetivo principal, por tanto, de esta tesis doctoral es analizar un momento concreto de lo que llamamos *historia literaria*: su génesis, las causas de su aparición y su evolución

en un periodo determinado. Esta tesis doctoral quiere contribuir positivamente a establecer fundamentos críticos de la teoría literaria que sean aplicables a los problemas de la historiografía. Contribuir al conocimiento de la historia literaria es contribuir a su modernización.

Para finalizar, una breve nota aclaratoria. Los textos que se reproducen en el siguiente estudio son muy variados y de distintas fuentes, por lo que se ha seguido un criterio único en su reproducción. Se citarán manuscritos de la Real Academia de la Historia, manuscritos de la Academia del Buen Gusto provenientes de la Biblioteca Nacional; se van a citar también diversos textos coetáneos o inmediatamente posteriores a los *Orígenes*, además de esta misma obra y de otras del propio Velázquez; se citarán así mismo obras historiográficas de los siglos XIX y XX. Debido a la disparidad de textos, y de su correspondiente ortografía, y con el único objetivo de simplificar y facilitar la lectura del presente trabajo, nos hemos decidido por actualizar la ortografía. Se exceptúan los textos tomados a partir de las obras referidas en la bibliografía, en los que se respeta la transcripción asumida por el autor del estudio o ensayo. Salvo excepciones, también se ha respetado la grafía que asume el propio Velázquez de Velasco para los nombres propios y títulos de obras que cita, y se ha conservado la transcripción que hace el autor de los textos de distinta procedencia que aparecen citados en los *Orígenes*. Se asumen estos criterios porque son los mismos que editores modernos han aplicado en la edición y reproducción de los textos del siglo XVIII consultados.

**1. LOS ORÍGENES DE LA HISTORIA LITERARIA EN
EL SIGLO XVIII: EL DESARROLLO DE LA
HISTORIOGRAFÍA Y EL CONCEPTO DE
*HISTORIA LITERARIA***

1.1 EL DESARROLLO DE LA HISTORIOGRAFÍA

Apuntábamos en la Introducción que el Setecientos se caracteriza por su sentido histórico. En este siglo se llevaron a cabo las primeras síntesis históricas sobre las más diferentes materias, y se escribieron abundantes memorias, ensayos y estudios que contribuyeron a la construcción de la Historia de una manera totalmente renovada¹. ¿Qué circunstancias se dieron para que el nacimiento de la *historia literaria* se diese en este siglo? Varias causas se unieron para que en este siglo naciese un pensamiento historicista capaz de dotar al hombre de una visión más amplia de la realidad que le rodeaba. En el siglo XVIII el interés por el pasado, objeto de admiración o de imitación, se convierte en una instancia cultural. El Dieciocho se ha visto como un siglo preocupado por el conocimiento y el saber; parece evidente,

¹ Pedro AULLÓN DE HARO (1994: 25) afirma que la «idea de Historia Universal, al igual que la de Ideal de Humanidad, se inicia en el pensamiento ilustrado». Este artículo se encuentra en el volumen inaugural de la revista *Teoría/Crítica* (1994), dedicado a la teoría del género de la Historia de la Literatura y el Arte, y de la que AULLÓN DE HARO es editor. Lo interesante de este volumen colectivo es que los autores de varios estudios coinciden en señalar el siglo XVIII precisamente como el momento del nacimiento de la historiografía de diferentes disciplinas (Literatura, Música, Artes Plásticas, Filosofía, entre otras).

pues, que uno de los rasgos definitorios de este siglo sea precisamente la preocupación por la investigación y la erudición. Tanto es así que Juan Luis Alborg (1989: 835) afirma: «La erudición, la investigación y la crítica —la didáctica, en suma— dan la característica dominante de nuestras letras a lo largo de todo el siglo XVIII [...] toda la producción de la época lo es esencialmente». Alborg recuerda que son los investigadores de archivos los que descubren, analizan y clasifican documentos, publican textos de autores olvidados o inasequibles, investigan la historia, sacan a la luz textos desconocidos. Se inicia con su trabajo la ciencia de la arqueología, la numismática, la epigrafía, la filología comparada, la investigación y la crítica literaria. La historia constituye una de las preocupaciones de los ilustrados, y casi todos los hombres de letras acabaron haciendo, de una forma o de otra, historia.

Una de las características definitorias de este periodo es que fue un siglo optimista, que creyó en la posibilidad de progreso y del conocimiento universal. A este respecto, Russell P. Sebold (1970: 151-152) piensa que «fue ése el último periodo en que el hombre creyó posible realizar el viejo ideal de la universalidad en los conocimientos. No se menospreciaban aún mutuamente poetas y hombres de ciencia; aún se deleitaban, por el contrario, en hacer los unos escapatorias a la provincia de los otros. Estaban seguros de hallarse en el camino real del progreso científico, pero sólo se había pasado el primer mojón...»

El fervor por la historia en todas sus clases —política, religiosa, económica, institucional, científica, etcétera— es uno de los aspectos más acentuados y valiosos de la Ilustración. Como es sabido, la historia no se quedó en simple aspiración, sino que generó una larga y fecunda serie de trabajos que en gran medida son los cimientos de cuanto se ha hecho después. De estos trabajos, algunos son hoy pura arqueología; otros no, y siguen siendo útiles a la historiografía

aunque, obviamente, se hayan superado muchas de sus limitaciones, desorientaciones y servidumbres².

Una de las tareas fundamentales que se asignó a la Ilustración fue precisamente la sistemática exploración de España, de su espacio, de sus recursos, de sus mentalidades, de su pasado. Y esto fue una peculiaridad de la Ilustración en España, tal y como ha señalado la crítica³. Los más eminentes ilustrados, Campomanes, Capmany, Jovellanos, Forner, han sido todos, quien más, quien menos, historiadores. En esta nómina podríamos añadir con todo el derecho a Velázquez de Velasco.

Este fenómeno constituye un cambio de mentalidad fundamental. La estética clásica, con una conciencia ahistórica o metahistórica, se fundamenta en los principios de invariabilidad e intemporalidad manteniendo unos criterios absolutos y al margen de la historia⁴. Con anterioridad al siglo XVIII no existe plena conciencia de la historicidad del arte y de la ciencia. En relación con estos principios, todo cambio carecía de importancia y parecía afectar sólo a la superficie de las cosas. Helmut C. Jacobs (2001: 276-277) afirma que la observación de las artes y las ciencias desde un punto de vista histórico supuso un cambio esencial en el siglo, pues «dejaron de considerarse como algo estático y pasaron a ser vistas en su evolución histórica, sometida a los cambios del tiempo y marcadas por puntos álgidos y de derrota».

Por tanto, es precisamente en este siglo cuando surge una mentalidad historicista que va a marcar el desarrollo de la cultura y el saber. Ernst Cassirer (1993: 222) afirma a este respecto: «La opinión corriente de que el siglo XVIII es un siglo específicamente ahistórico, no es una concepción históricamente fundada ni fundable; es más un

² Véase Inmaculada URZAINQUI (1987: 565).

³ Cf. François LOPEZ (1975: 12).

⁴ Esta idea en Mercedes RODRÍGUEZ PEQUEÑO (1999: 67).

lema y una consigna acuñados por el Romanticismo para luchar contra la filosofía de las Luces».

En opinión de Rinaldo Frolidi (1984: 59) el estudio del siglo XVIII ha adolecido de falta de rigor y de un método interpretativo coherente. Coincide en ver la causa de este fenómeno la lectura que el Romanticismo hizo de la Ilustración: «A mi parecer, el origen del fenómeno se encuentra en haber marginado —separación realizada por el pensamiento ochocentista— lo que fue el más significativo momento cultural del Setecientos: la Ilustración. De hecho el romanticismo, en su intento de afirmar la propia autonomía ideológica y cultural, asumió una actitud polémica intransigente ante el pensamiento que le había precedido y de cuyas ideas sin duda se había alimentado. Fue de este modo como se redujo arbitrariamente la Ilustración a un rígido y abstracto racionalismo, carente de sentido histórico, insensible al calor del sentimiento humano e incapaz, por lo tanto, de una verdadera aptitud para la creación artística». Es necesario, por tanto, reajustar esta visión y calibrar lo que verdaderamente supuso el siglo ilustrado.

José Antonio Maravall (1972) ha estudiado en un artículo ya clásico el arranque del interés por la historia en España durante el siglo XVIII. Señala el papel que la historia juega en la cultura del siglo XVIII, y destaca cómo la Ilustración se basaba en su estudio para alcanzar un saber filosófico acerca del hombre, de manera que se llega a identificar cultura e historia, entendida esta última como desarrollo intelectual. En su artículo Maravall comienza afirmando que si el siglo XVIII se apasionó por las ciencias empíricas, no menos hay que reconocer en este siglo «el arranque de una neta conciencia histórica» (1972: 250). El interés por la historia se da en España con caracteres parecidos a los que tiene en otros países europeos. Y como dato sintomático apunta que entre los escritores, en las discusiones y

trabajos de sociedades académicas, en los periódicos, en los libros y en los discursos la palabra *historia* es citada y utilizada una y otra vez. Se puede argumentar con una larga relación de ejemplos de autores dedicados a algún aspecto de la historia, entre los que nos encontraríamos con Velázquez, no solo por sus aportaciones al desarrollo de la historiografía española, sino también por su contribución a la génesis de la historiografía literaria española.

La revisión del pasado en todas sus vertientes —entre ellas, la literaria— emerge en el XVIII en el marco de la relevancia que tiene el conocimiento de la historia como fuente de comprensión y perfeccionamiento del presente. Los inicios de esta actitud se remontan ya a finales del XVII, cuando se empieza a observar cierta predilección por el rigor del dato erudito. Poco después hallamos los intentos de Mayans de introducir la crítica histórica en el campo de la historiografía eclesiástica, a los que se une su interés por los trabajos de catalogación de autores y obras anteriores. Es también cuando se aprecia cierta inquietud por conocer los orígenes y evolución de las distintas ciencias y artes⁵.

Lo significativo, lo interesante, es el interés por la historia y el sentido que ésta tiene entre los hombres de la Ilustración. La base social en la que surge este nuevo concepto de la historia es una incipiente burguesía que necesita revisar ese mismo concepto. Se trata de crear un instrumento crítico, una vía de reforma intelectual e incluso social; si los errores del pasado han provocado los males del país, el medio de corregirlos es indagar en el proceso de nuestro pasado. Lo que los historiadores ilustrados piden a la historia es que les informe de la situación real del país y les enseñe los recursos de que pueden servirse o aquellos cuyos efectos se deben anular. Se reconoce un terreno nuevo para el historiador, la historia civil, frente

⁵ Puede verse, al respecto, Rosa María ARADRA SÁNCHEZ (2000: 153).

a la de los otros anteriores grupos privilegiados (eclesiásticos y guerreros); la actividad humana se había centrado en el espacio de los reyes y los caballeros, se traslada ahora a los grupos civiles, y la historia trata de demostrar su papel a lo largo de la vida de los pueblos⁶.

Desde los supuestos epistemológicos de este siglo, conocer un pueblo o cualquier otro elemento de estudio exige remontarse a los orígenes, pues aquí se anticipa su modo de ser, sus defectos y sus virtudes, y esto se concreta en que toda investigación histórica debe atender, en una primera parte, a los orígenes. Esto provoca que se despierte un nuevo interés por la Edad Media, anterior incluso al interés romántico.

Además el papel de la Historia en el pensamiento ilustrado, como instrumento para promover la reforma de una sociedad con cuyo estado presente no se está conforme, da a aquella un carácter polémico⁷. Todo depende de la visión de los hechos que se tenga del pasado y su manera de juzgarlos. Esto provocará el comienzo de la tan famosa polémica sobre la cultura española. No interesa aquí detenerse en esa cuestión, pero sí es importante tener en cuenta que el factor del nacimiento de algunas de estas obras fue esta polémica; piénsese que el jesuita Lampillas escribió su obra *Ensayo histórico-apologético de la literatura española, contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos* para responder a los juicios desfavorables sobre los españoles de los abates italianos Tiraboschi y Bettinelli. Pero esta cuestión la veremos con más detenimiento en el apartado 2, dedicado a las características de la historia literaria en el siglo XVIII.

⁶ Cf. José Antonio MARAVALL (1972: 257-258).

⁷ *Ibid.*, página 277.

Acerca de la renovación científica española, y especialmente sobre el interés de los ilustrados por la historia de nuestro pasado cultural y científico y sus rasgos más sobresalientes, es muy interesante el artículo de José Luis Peset y Antonio Lafuente (1981). En este artículo los autores se ocupan del interés que surge en este siglo por erigir una nueva historia y una nueva ciencia. De este artículo destacan los datos históricos acerca de la revolución científica que se da en España a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Indican estos autores (1981: 268) que durante las dos últimas décadas del siglo XVII y las dos primeras del XVIII las maniobras políticas de Luis XIV de Francia alteraron el clima político de España e intentaron colocar al país bajo su influencia. Se trata de una época de profundo decaimiento que coincide con un saber y un conocimiento por entero dominados por la Universidad y la Iglesia, en que el escolasticismo impera como método de conocimiento. Es casi imposible que algunas mentes aisladas puedan comunicar novedades, siempre en lucha contra las instituciones tradicionales.

Pero tras este periodo surge una segunda etapa: se inicia un periodo de cambios en el que se establecen nuevas relaciones diplomáticas (con Francia y con Italia especialmente). Aparece un movimiento de renovación científica, ejemplificado, entre otros, por el movimiento «novator», mediante el cual la nueva física y la nueva química empiezan a ser conocidas. La intervención de la corona se inicia con las primeras Academias y la antigua escolástica empieza a encontrar enemigos en escépticos, empíricos o ecléticos. Esta segunda etapa comienza a partir de los años veinte del siglo XVIII: pacificada España, el panorama comienza a cambiar. Es una época favorable para la ciencia y los científicos, y en que eruditos como Feijoo o Mayans abren nuevos senderos y, apoyados en la corona, divulgan o introducen la ciencia coetánea en todas sus vertientes. La

política gubernamental es permisiva y protectora incluso de ilustres pensadores.

Por los años centrales del siglo una tercera etapa comienza (1981: 269). El papel motor de la corona se hace primario. Un amplio eclecticismo oficial ha hecho posible la entrada de las novedades, la Inquisición es silenciada por años. Aparecen cambios políticos y económicos —neutralidad, nacionalismo, proteccionismo, fisiocratismo— y para el despegue económico se promueven manufacturas, mejoras agrícolas, comercio ágil... Los ilustrados no podían reformar las estructuras sociales, económicas y políticas sin mostrar y demostrar cuál había sido el proceso de formación de la España que intentaban modificar. Por ello la búsqueda de documentos y libros de nuestro pasado va a ser labor de enorme consideración intelectual y va a encontrar apoyo decidido de la Corona y las clases que la apoyan (1981: 270).

Finalmente, el entusiasta interés que este siglo dedicó a la averiguación del pasado y a la nueva interpretación de base empírica de la historia propició el auge de los estudios literarios englobados, como veremos a continuación, en un amplio concepto de *historia literaria*⁸.

Es dentro de todo este movimiento optimista y reformista, originado en el Dieciocho, donde debemos situar a nuestro autor, a Luis José Velázquez. Toda su obra se nutre de ese espíritu reformista e ilustrado, y estamos convencidos de que los *Orígenes de la poesía castellana* es un episodio fundamental en el proceso de recuperación del pasado, de la memoria histórica de la literatura española. Y más: su obra filológica pronto se verá ensombrecida por su tarea historiográfica, de mayor envergadura y que ocupará la gran parte de sus esfuerzos intelectuales.

⁸ Véase José CEBRIÁN (1996: 513).

1.2 EL CONCEPTO DE *LITERATURA* Y EL DE *HISTORIA LITERARIA*

No contamos aún con una historia del concepto *literatura* en España, como tampoco existe una historia del concepto *historia literaria* desde su origen hasta la actualidad. En este campo existen trabajos que abordan épocas parciales, periodos concretos de la historia de la literatura española en los que se analizan el uso de estos términos (Álvarez de Miranda, 1992, donde estudia el léxico de la Ilustración), o bien contamos con estudios donde se analiza el empleo de estos conceptos en autores concretos (como Mayans, estudiado por Pérez Magallón, 1990 y 1991). Es precisamente el siglo ilustrado el que más interés ha suscitado entre los investigadores, al que más se han acercado para intentar clarificar la evolución de estos dos términos a lo largo de la centuria. La razón estriba en que la Ilustración es quizá aquella etapa o corriente de la historia literaria que ha contado con un vocabulario más peculiar y característico⁹.

Una idea previa que a menudo olvidamos es que las palabras, con el paso del tiempo, cambian de significación. Esto nos obliga a reflexionar sobre un hecho obvio pero a veces no tenido en cuenta: palabras que hoy consideramos dotadas de un significado inalterable designaron en el pasado cosas distintas de lo que significan hoy. Cuando la palabra encierra en su significación una problemática compleja merece un análisis más pormenorizado. Determinadas palabras clave que en el siglo XVIII significaban una cosa hoy han sufrido un claro desplazamiento de significación. Y un error metodológico con el que debemos enfrentarnos es el presentismo, es

⁹ Cf. Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 44).

decir, la traslación más o menos mecánica al pasado de categorías históricas y discursivas contemporáneas.

De una forma o de otra, todas las civilizaciones y épocas se han apropiado y han asimilado la producción cultural del pasado. Y no hay excepción a esta regla. Del interés, necesidad y curiosidad por ese pasado surgirá la historiografía literaria, al margen de los móviles utilitarios, partidistas o simplemente estéticos que se puedan rastrear en ese interés. Tal curiosidad, que comportará una búsqueda de materiales literarios y su relación o catalogación en repertorios de diversa índole, cobra un estímulo cualitativamente nuevo en dos momentos señalados de la evolución de la humanidad: el Renacimiento, con su preocupación por todos los aspectos del quehacer humano, y la Ilustración, hija del Renacimiento y del racionalismo, que sitúa al hombre en el centro no sólo de las inquietudes, sino del análisis, juicio, comprensión y sentido del mundo¹⁰.

Delimitar el concepto de *literatura* y de *historia literaria* a lo largo del siglo XVIII nos hará calibrar mejor qué es lo que se incluye o no en estos dos términos, y de ahí pasaremos a comprender por qué obras que consideramos precursoras de la *historia de la literatura* no llevan ninguno de estos dos términos en su título. Abordar el concepto de *historia literaria* que los intelectuales de este siglo manejaron nos llevará a entender mejor la génesis de esta disciplina, y explicará la aparición en este siglo de las primeras obras que se interesarán por el estudio del pasado de la literatura. El recorrido por el concepto de *historia literaria* a lo largo del siglo debe asociarse a la evolución del mismo y a su delimitación. Previamente, habrá que delimitar el concepto mismo de *literatura*, cuál era el significado y la extensión de este concepto, para entrever la materia que será historiada por los

¹⁰ Véase Jesús PÉREZ MAGALLÓN (1990: 247).

autores de este siglo. Es necesario dejar a un lado la complejidad de la definición misma del término, aspecto al que nos hemos referido más arriba, para centrarnos en una cuestión más interesante para este trabajo como es qué ha entendido cada época por el término *literatura*. Giuseppe Petronio (1990: 975) nos recuerda que el concepto de *literatura* no es estático, sino dinámico, «la “historia de la literatura” es la “historia del concepto de literatura”».

En el ámbito de la literatura española contamos con el trabajo fundamental de Inmaculada Urzainqui (1987). Para precisar el significado que el concepto *historia literaria* tiene entre los intelectuales españoles esta autora (1987: 566) cree necesario relacionarlo con el significado del concepto *literatura*, sobre todo para evitar una confusión frecuente y que tiene su origen en el cambio que el concepto *literatura* ha sufrido. A menudo, dice la autora, intentamos identificar nuestra noción de *historia de la literatura* con la que se tenía en el siglo XVIII, a pesar de que son nociones muy diferentes. La expresión de *historia literaria* sirvió en el siglo para dar expresión lingüística a una modalidad de historia de ámbito mucho más amplio —la de los conocimientos humanos— mientras que lo que hoy llamamos *historia literaria* respondía a una noción que en ese siglo cabía principalmente en la doble expresión *historia de la poesía* e *historia de la elocuencia*. Una delimitación fundamental para entender el título de la obra de Velázquez, y equivalente, hoy, a *Orígenes de la literatura castellana*.

Urzainqui ejemplifica la distinción de este concepto con dos obras concretas de la historiografía del siglo XVIII. No se pueden considerar obras del mismo tipo la *Historia Literaria de España* de los hermanos Rodríguez Mohedano y los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez, pues parten de motivaciones distintas y con unos objetivos diversos. La materia historiada en la obra de Velázquez

se integra en la de los hermanos Mohedano, y esto se explica porque la historia de la poesía, como la de la elocuencia y la de las bellas letras, (la historia de cualquier escrito que comporta carácter estético) forman parte de la *historia literaria*, aunque sea como parcela reducida de la misma. Las grandes contribuciones que en el siglo XVIII se hacen a la historia literaria (en el sentido actual) habría que buscarlas dentro de lo que serían los conceptos *historia de la poesía* e *historia de la elocuencia*, idea que debemos tener muy en cuenta.

Se impone necesariamente, como consecuencia de lo anterior, antes de definir el sentido que la noción *historia literaria* tiene en este siglo, matizar el concepto mismo de *literatura*. Es obvio, como indica Inmaculada Urzainqui (1987: 566), que en toda historia literaria subyace un concepto de lo que es literatura, pues al ser elaborada esa historia está delimitando ya el área que se va a estudiar.

Jonathan Culler (2000: 32) también nos anuncia la complejidad del término *literatura*. Si la contemplamos desde una perspectiva histórica, avisa, la concepción de literatura se nos complica sobremanera. Dice este autor: «Lo que hoy llamamos literatura se ha venido escribiendo desde hace más de veinticinco siglos, pero el sentido actual de la palabra literatura se remonta a poco más allá de 1800».

Para el examen de este concepto partiremos del trabajo de Robert Escarpit (1974: 261), cuyas aclaraciones acerca del concepto mismo de *literatura* iluminan el ámbito europeo. Una de las acepciones del concepto *literatura* es la de «bellas letras», una acepción que se impone poco a poco a lo largo del siglo XVIII, y que luego retrocede a medida que la noción de literatura se especializa en el XIX. También significaba el «conjunto de la producción literaria». Es un sentido muy extendido cuyo origen se localiza en Alemania a mediados del siglo XVIII. Más adelante (1974: 265-266) añade que la

noción de *literatura* tal como existe en el siglo XX ha comenzado a tomar cuerpo hacia la mitad del siglo XVIII y no ha cesado de evolucionar después de esta época, al mismo tiempo que se vaciaba de su antiguo contenido. Hasta entonces, esta palabra había designado una forma de conocimiento que subsiste en nuestros días en la expresión *hombre de letras*. Los nuevos sentidos que se injertan a partir de 1770 en la palabra *literatura* permanecen fieles a la idea de escritura, pero innovan por su carácter objetivo. La *literatura* deja de ser una calidad, una condición, para convertirse en el resultado de una actividad y, más tarde, un objeto de estudio. *Literario*, que se ha puesto ulteriormente al servicio de *literatura* como su adjetivo correspondiente, fue tomado directamente del latín por los humanistas, y conserva en el siglo XVIII su sentido de ciencia casi escolar. De ahí el título de la obra de los Benedictinos de Saint Maur: *Historia literaria de Francia*.

Y otro dato más, fundamental para entender el título de la obra historiográfica que nos ocupa, los *Orígenes de la poesía castellana*: aclara Escarpit (1974: 268-269) que hasta finales del siglo XVIII se habla, efectivamente, de *poesía* y raramente de *literatura* cuando se trata del aspecto estético de las obras escritas. Por ejemplo, Diderot diserta sobre la *poesía dramática*, no sobre el teatro, Samuel Johnson narra *vidas de poetas*, no de escritores. Forma noble de la expresión literaria, la poesía, fiel a su etimología, es la creación por excelencia. Lo que no está escrito en verso está considerado como vulgar y, por tanto, incapaz de la dignidad artística. Pero este desprecio no es igual en todos los países. En España la prosa se vio ennoblecida por lo menos un siglo antes que en Francia. La palabra *literatura* tardará en tener el sentido prestigioso que tenía la palabra *poesía*. Esta última estaba engalanada de todo el prestigio milenario del poeta, mientras que *literatura* tiene el prestigio relativamente reciente y más discreto del hombre de letras, del humanista. Se entiende, por tanto, que una

obra de historiografía literaria, en general, se titule precisamente orígenes de la *poesía*.

En España el concepto de *literatura* en el siglo XVIII es, por tanto, muy distinto de la noción actual. Urzainqui (1987: 566) recoge la definición del *Diccionario de Autoridades* en su primera edición (tomo II, 1732), que sigue manteniendo en las sucesivas ediciones — 1783, 1791, 1803, 1817, hasta 1832— como «El conocimiento y ciencia de las letras», es decir, un significado sobre todo que se refiere a conocimientos —artes, ciencias, erudición—; esta acepción recoge igualmente Terreros y Pando en su *Diccionario castellano con las voces de Ciencias y Artes* (1786-1793): «*Literatura*: Doctrina y conocimiento profundo de las Letras o Ciencias. Fr. *littérature*. Lat. *doctrina, litteratura, eruditio*. It. *letteratura*»¹¹.

Como vemos en el *Diccionario* de Terreros, en esta significación principal el término español cuenta con la misma voz que el francés y el italiano, todas procedentes del latín *littera*. En español, como en francés y en italiano, *literatura* significaba también el conjunto de obras escritas, por conservar el significado de su primitivo étimo (=letra, escritura), y porque ese tipo de obras eran las que condensaban el patrimonio cultural. Según Urzainqui (1987: 567) la palabra *literatura*, tomada en su conjunto, se empleaba también con el valor de República de las Letras o mundo de la cultura. Si se aplicaba a una persona, hacía referencia a su preparación intelectual, a sus conocimientos, e igualmente a sus publicaciones y escritos.

En la primera mitad del siglo el término se aplicaba a la totalidad del saber humano, al conjunto de las letras y de las ciencias, a la ingente producción intelectual de todas las épocas; esto justifica que Benito Jerónimo Feijoo afirmara en las *Cartas eruditas* (1745) que «no hay en la literatura parte alguna que no tenga una extensión

¹¹ Citado por Inmaculada URZAINQUI (1987: 566-567).

infinita» (Cebrián, 1996: 514). Por ello, nos recuerda Cebrián, «literato» u «hombre de letras» designaba tanto a un astrónomo o a un físico, a un dramaturgo o a un naturalista, a un jurista o a un historiador enciclopédico de la cultura, a un teorizador de la poesía o a un apologista, o a quien cultivase la estricta creación literaria en el sentido restringido actual. *Literato* era, en definitiva, todo aquel que poseyese dotes de «erudito, docto y adornado de letras» según recoge el *Diccionario de Autoridades* (1734).

Jesús Pérez Magallón (1991: 77) redundando en la idea de que las acepciones del término *literatura* durante el siglo XVIII son variadísimas. Él mismo nos aclara el concepto de *literatura* en la obra de Mayans (1991: 257). En el amplio abanico de usos que tiene en Mayans incluye su sentido literal. Por literatura se entiende todo lo que es producción escrita, discurso cultural; lo que afecta a la literatura *stricto sensu* se recubre bajo el rótulo de bellas letras o elocuencia, aunque a veces se emplee el más genérico de lenguaje. Valga pues incluir en las letras o la literatura todo lo que es saber escrito en cualesquiera de sus ramas, y en la elocuencia o lenguaje, las virtudes específicamente literarias —la esencia de la literariedad— lingüísticas o estilísticas.

Reflexiones esclarecedoras sobre el concepto de *literatura* en el siglo XVIII están expuestas también en la obra de Álvarez de Miranda (1992: 439). Trata de la historia del concepto a lo largo de ese siglo, e insiste en la ausencia de datos sobre su uso anterior. La voz designa, desde la primera mitad de la centuria, y seguirá haciéndolo hasta que finalice, la totalidad del saber, el conjunto de todas las ciencias y las letras, tal y como hemos visto en autores anteriores. El ejemplo más esclarecedor del uso del concepto lo constituye la obra del Padre Andrés *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1782-1798 en su edición original italiana), en la que se estudian materias

como Poesía, Historia, Matemáticas, Náutica, Filosofía, etc. Esta amplitud del vocablo ha llamado la atención de todos los críticos que se han acercado al estudio de este siglo, desde Menéndez Pelayo, que se quejaba del amplio sentido que tiene el término en el Abate Andrés. Álvarez de Miranda estudia también términos relacionados como *literato* y *hombre de letras*; el amplio sentido del término *literatura* se traslada a los adjetivos que designan lo relativo a ella como *literario*, *literal*, *república literaria*. Este autor además se ocupa de las expresiones *buenas* y *bellas letras*, *buena* y *bella literatura*. Como conclusiones (1992: 450-451) concreta que *buenas letras* tiene un sentido muy amplio, sinónimo al de la palabra *literatura* como «totalidad del saber», y otro más restringido en que se identificaban las *buenas letras* con las Humanidades o Letras humanas: un conjunto de saberes filológicos e históricos, abarcador de la Gramática, la Poesía, la Retórica, la Historia y otras disciplinas conexas. Los mismos significados tenía la expresión, de origen francés, *bellas letras*, por lo que ambas deben considerarse sinónimas.

De todo lo anterior puede concluirse que el contenido semántico de este término era muy amplio, y solo parcialmente tenía un valor estético: la poesía y la elocuencia eran parte de ese amplio acervo de conocimientos científicos, técnicos y artísticos que constituían la *literatura*. Apuntemos que el viaje de investigación que Velázquez llevará a cabo a partir de 1752, y durante el cual compondrá los *Orígenes*, fue tomando la forma y la pretensión de un vasto y memorable empeño nacional hasta denominarse «viaje literario»¹².

Con este sentido, afirma Urzainqui (1987: 567), historiar la literatura significaba tejer la serie del desarrollo intelectual, bien de una nación —como la que de Francia hicieron los Maurinos

¹² Cf. A. M. CANTO Y DE GREGORIO (1994: 501)

(Congrégation de Saint Maur: *Histoire littéraire de la France*, 1733-1763), de Italia, Girolamo Tiraboschi (*Storia della Letteratura Italiana*, 1772-1781) y de España, los hermanos Rodríguez Mohedano (*Historia literaria de España desde su primera población hasta nuestros días; origen, progresos, decadencia y restauración de la Literatura española...*, 1766-1791)— bien de todo el mundo, como la de Juan Andrés (*Dell'origine, progressi ed stato attuale d'ogni Letteratura*, 1782-1799).

Desde la significación tan amplia que el término presentaba entonces hasta el significado actual¹³, la limitación comienza en este mismo siglo, como puede verse en Urzainqui (1987: 567-568) y Cebrián (1996: 513-514). Y ello se debe a la restricción semántica que el concepto *literatura* va a ir sufriendo; así, de tener la significación de suma de conocimientos adquiridos, *literatura* pasó a identificar en Italia y Francia, y luego en España, las Humanidades o Bellas Letras, abarcando a su vez otros dos sentidos específicos: el de las Letras, en oposición a las Ciencias, y el de arte de la expresión, tanto en su aspecto teórico (poética, gramática y retórica) como práctico (la creación literaria propiamente dicha), es decir, el concepto que de ella tenemos en la actualidad.

Esta extraordinaria diversidad semántica, además del uso simultáneo de todas las acepciones que tiene, perdura hasta las últimas décadas del siglo XVIII. Por estas fechas la noción de *literatura* más cercana a la actual adquiere consistencia, pues se centra y restringe en

¹³ No es el lugar para abordar el concepto de *literatura* ni siquiera mínimamente. Valgan para salir del paso, o como excusa, estos tres botones de muestra: la definición académica: «arte que emplea como medio de expresión una lengua», DRAE en su vigésima segunda edición, o la ya clásica de Félix MARTÍNEZ BONATI (1983; 181): «La literatura es un modo de ponerse el hombre, mediante lo imaginario, frente a posibilidades radicales de su ser: conocer lo pasado por relato (épica), actuar en medio de los hombres (drama), y sentirse a sí mismo ser, intuirse como interioridad (lírica)», o la más hermosa de las tres, que no la menos científica, la de Guillermo CABRERA INFANTE, quien, como debe ser, subraya la importancia del receptor en el tráfico de mensajes artísticos: «Literatura es todo lo que se lea / como tal» (1976: 16-17).

torno al origen etimológico del término (Roberto Calvo Sanz, 1993: 43).

Pese a que el *Diccionario* de la Academia no lo registra hasta 1837 —«el conocimiento de las letras humanas»— Urzainqui (1987: 568) indica que ya en las dos últimas décadas del siglo se había abierto camino en el vocabulario español, sin, naturalmente, desplazar al antiguo y coexistiendo con él. En Inglaterra, Alemania y Francia, el cambio se impone —según Escarpit (1974: 265)— desde 1770. En España tarda unos años en imponerse, aunque lo hallamos esporádicamente en la década de los ochenta, y con progresiva frecuencia en las siguientes.

En opinión de Urzainqui (1987: 568-569), puede afirmarse que el empleo generalizado de la palabra en su acepción restringida se dio en España por reflejo e influencia francesa. Y argumenta con varias obras de gran difusión en España. La primera es una obra de teoría literaria que, incluso mucho antes de ser traducida al español, tuvo una amplia difusión en España: los *Principes de Littérature* (1777) de Batteux, en los que el autor se limita exclusivamente a la Poética —épica, lírica, drama— y a la Oratoria, donde incluye también las epístolas y escritos históricos. A su traductor, García de Arrieta, le parecerá insuficiente, y por eso añade un último tomo para tratar de otras materias igualmente «literarias», pero que el autor francés había obviado: la composición filosófica, novelas, cuentos, gramática, erudición y crítica. Todas, como puede verse, forman parte de la categoría de las Humanidades, sin relación con las Ciencias.

Joaquín Álvarez Barrientos (1988: 48-49) parte de una idea señalada más arriba: habitualmente se conviene en que durante el siglo XVIII la palabra *literatura* incluye en su significado todas aquellas manifestaciones que tienen que ver con las «letras», y así literatura sería sinónimo de cuanto se refiere a ellas. Pero es

precisamente en este siglo, ya a finales, cuando la palabra *literatura* comienza a significar lo mismo que hoy: una actividad creativa. Este sería el motivo por el que las historias literarias se ciñeron casi exclusivamente a lo que hoy también entendemos como literatura, pues si exceptuamos la obra de Masdeu (historia de la cultura) todas las demás tratan solo de escritores que tienen que ver con el teatro, la poesía y la prosa. En este apartado se incluirían los pensadores y filósofos, aunque con tendencia a desaparecer de ellas. «Cultura» y «literatura» se irán separando en este siglo, hasta hacerlo definitivamente en el XIX, a medida que se diferencien los distintos aspectos que integran la «civilización» y aparezcan independientes nuevas disciplinas como la filosofía, la antropología, la geografía, las ciencias naturales, etc.

A pesar de la nueva significación del concepto *literatura*, la expresión *historia literaria* mantuvo constante su sentido de «historia del desarrollo cultural» durante el siglo XVIII. Fue necesario el definitivo desplazamiento semántico de *literatura* y su restricción semántica para que terminase por arrastrar ese sintagma, y así adquirió el significado moderno de «historia de las obras de arte que tienen como instrumento la palabra». Pero este cambio, como veremos más adelante, no llegará a producirse hasta las primeras décadas del siglo XIX.

El enunciado *historia literaria* reúne una amplia gama de usos y aplicaciones que es necesario conocer para tener una idea cabal de lo que esta llegó a significar durante el siglo ilustrado. Descartado el empleo de *historia literaria* con el sentido moderno, su significación primaria y más general fue la de «historia de los conocimientos» o «historia del progreso cultural». De esta manera, explica Urzainqui (1987: 571) forma parte de la historia general, y su objeto preciso comprende —según repetidas formulaciones y diferentes autores— el

estudio del origen, progresos y estado actual de todas las artes y ciencias, esto es, del saber, bien del mundo, bien de una nación, provincia, o ciudad concreta.

En el apartado anterior vimos cómo en este siglo nace un nuevo concepto de entender y elaborar la historia, y la importancia que adquirió la reflexión sobre el pasado. Dentro de esta corriente historicista aparece una expresión nueva, la *historia literaria*, que va a designar una noción nueva. Como la nueva concepción de la historia, aparece en España con la primera generación de ilustrados con el objetivo de dar forma a una aspiración que es parte fundamental de su programa de reformas: la de mostrar la cultura del pasado para tener así una idea justa de su alcance y sus limitaciones, para saber hasta dónde llegó el avance científico, cultural, y qué medios lo favorecieron o, por el contrario, lo entorpecieron; el objetivo es reconstruir esta parte tan importante de la historia del hombre —la de los conocimientos acumulados en el correr del tiempo— para fundamentar desde ella el futuro desarrollo cultural.

El contenido del concepto *historia literaria*, como vemos, ofrece un significado tan amplio y extenso que plantea una dificultad principal: la dispersión. Si el objetivo es examinar todos los hechos de cultura en su marco histórico, puede ocurrir que el historiador se pierda en una acumulación de datos que convierta su obra en inabarcable. Es lo que ocurrió con la obra de los hermanos Mohedano, los primeros en acometer la tarea de historiar todo el saber de los españoles. A pesar de sus esfuerzos y de su erudición no consiguieron pasar de los tiempos de Lucano, en el tomo X de su *Historia literaria*. Lo mismo ocurrió en Francia con la obra de los Maurinos, aunque ellos consiguieron avanzar hasta el siglo XII. En cambio el Abate Andrés sí supo completar un proyecto mucho más ambicioso como era el de historiar los conocimientos del mundo. El concepto de *historia*

literaria que está en el origen de la obra de Andrés es el mismo que subyace en la obra de los Mohedano, pero el método de trabajo, su capacidad de síntesis, explican el éxito del proyecto de Andrés.

Como ejemplo de la amplitud casi abrumadora que el concepto *historia literaria* llega a tener para los autores de la época, recordemos el criterio que sostienen los hermanos Mohedano con respecto a este concepto:

Una Historia Literaria completa pide no solamente la noticia, sino la inteligencia y el examen de los libros. Y no basta hablar de los libros, se deben dar a conocer los autores, los hombres sabios, y en una palabra todo lo que pueda tener concernencia con las letras. Para dar un exacto informe de los escritores no basta sólo la noticia de su patria y empleos, el simple catálogo de sus obras, dónde o cuántas veces fueren impresas si se han hecho ediciones y versiones de ellas en los países extranjeros. Esto solo es como un esqueleto, o un rudimento informe de la Historia Literaria. Su cuerpo animado y principal fondo es dar una noticia compendiosa y exacta de lo que contienen sus obras: informar del mérito de ellas, comparadas con otras de su siglo, de los anteriores y siguientes, y aun de los países extraños, separar lo común de lo particular; dar a conocer qué inventaron sus autores, qué añadieron, o con cuantas ventajas ilustran y perfeccionan los puntos de que tratan; mostrar sus adelantamientos respecto del estado en que entonces se hallaban las ciencias; qué juicio han hecho de ellos otros sabios; si las censuras de estos corresponden a la justicia de la causa; si son demasiado severas, o por el contrario los celebraron con excesivos elogios; si notaron defectos imaginarios, o ensalzaron perfecciones fantásticas; demás de esto, pintar el carácter y genio diferente de los autores, formando retratos que los representen y no los desfiguren, sin que en todo esto tenga la menor parte la precipitación de juicio, la emulación o la lisonja. Se necesita, en fin, hacer una relación exacta

de la vida de estos héroes, y del influjo que tuvieron en los progresos y revoluciones de las ciencias: una relación, decimos, que sea historia, y no invectiva ni panegírico, con enlace y coordinación de sucesos, narración de causas, amenidad de noticias y dulzura de estilo¹⁴.

Larga cita, pero que viene a aclarar por qué su obra se vio abocada al fracaso, pues al terminar el décimo volumen habían llegado solo hasta Lucano.

Finalmente habría que apuntar que la expresión *historia literaria* mantuvo constante su sentido de historia del desarrollo cultural durante el siglo XVIII, aunque, al producirse el definitivo desplazamiento semántico de *literatura* y su restricción semántica, terminó por arrastrar ese sintagma y pasó a significar la historia de las obras de arte que tienen como instrumento la palabra. Inmaculada Urzainqui (1987: 570) sitúa este cambio en la tercera década del XIX. Así, cuando en 1829 José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo publican la traducción de la obra de Friedrich Bouterwek, *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit* (Gotinga, 1804), traducen la obra como *Historia de la literatura española*. Sienten la necesidad de justificar tal título, que podría parecer extraño para la época, y en el prólogo precisan:

Esta obra de Bouterwek no comprende la historia de todas las ciencias en España, sino sólo la de la literatura propiamente dicha, a saber: la poesía, la elocuencia, la crítica, la historia y las

¹⁴ *Historia literaria de España desde su primera formación hasta nuestros días...*, Segunda edición corregida por los autores, en Madrid, en la Imprenta de Francisco Xavier García, calle de los Capellanes, año 1769, vol. I, págs. 63-64. Citado por DÍAZ PLAJA (1949, página LXVII).

composiciones amenas, ingeniosas o agradables que comúnmente se comprenden entre las producciones o creaciones del ingenio¹⁵.

El uso de esta expresión con sentido moderno es repetido en 1828 por Alberto Lista en el *Discurso sobre la importancia de nuestra historia literaria*, leído como discurso de ingreso en la Academia de la Historia. Al principio del mismo, reflexiona sobre las exigencias de la historia literaria:

Pero las investigaciones sobre nuestra historia literaria requieren la cooperación de muchos individuos. Los recursos de uno solo, ya en cuanto a las luces propias, ya en cuanto al manejo de los libros, no bastan para sacar de la oscuridad los nombres, los hechos y las épocas¹⁶.

Aunque la existencia del componente estético como rasgo distintivo de lo literario fue ganando terreno, hasta bien entrado el Novecientos el sintagma *historia literaria* continuó conservando su sentido de desarrollo diacrónico y evolutivo de la cultura, si bien el gradual proceso de reducción semántica lo rebajó a designar, aproximadamente a partir de la tercera década, la historia de las obras artísticas expresadas por la palabra. La literatura, que en el ocaso del siglo XVIII abarcaba tanto la poesía y el drama como la erudición y la prosa científica, quedará restringida casi por completo a obras

¹⁵ Friedrich BOUTERWEK: *Historia de la literatura española*, traducida y adicionada por José GÓMEZ DE LA CORTINA y Nicolás HUGALDE Y MOLLINEDO, edición de Carmen VALCÁRCEL RIVERA y Santiago NAVARRO PASTOR, Madrid, Editorial Verbum, 2002, página 3.

¹⁶ Alberto LISTA: *Discurso sobre la importancia de nuestra historia literaria*, publicado por Hans JURETSCHKE en *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid: CSIC-Escuela de Historia Moderna, 1951, pág. 467. Todo el *Discurso* está editado por JURETSCHKE en el apéndice IV, páginas 466-478.

imaginativas en prosa y verso. A partir del Romanticismo el poeta dará la espalda al *literato* para agruparse con el pintor y el músico.

1.3 EL CONCEPTO DE *HISTORIA LITERARIA* EN LA OBRA DE VELÁZQUEZ

La expresión *historia literaria* durante el siglo XVIII tuvo otros empleos y usos, otros valores a los que hay que atender para comprender mejor su génesis. En el estudio citado en el apartado anterior Urzainqui (1987) enumera, además del sentido principal anotado anteriormente, hasta otros nueve empleos diferentes. De todos ellos, nos centraremos en los que Velázquez usa en su propia obra para conocer qué entendía nuestro autor por *historia de la literatura*. De los valores señalados por Urzainqui nos interesan fundamentalmente dos, que son los que Velázquez va a desgranar en su propia obra ensayística.

Dos veces aparece la expresión *historia literaria* en los *Orígenes* de Velázquez en boca del autor, y una tercera vez en la «Censura» que antecede al texto y que es obra de Agustín de Montiano. Por lo que nos dan a entender tanto Montiano como Velázquez, el concepto que ambos tienen de *historia literaria* es amplio, dentro del cual se incluiría la historia de la poesía entendida como historia de la literatura en nuestra concepción actual:

Ni menos intentaré anticiparle elogios, ya que omito las razones en que deberían fundarse; mas no callaré por eso el seguro mérito que logra en haber abierto la senda a los que quisieren ilustrar **esta parte**

de la Historia Literaria poco conocida o enteramente abandonada hasta aquí¹⁷.

Por la cita se entiende que Montiano ve la obra de Velázquez como una parte de la *historia literaria*, pues se trata de un concepto inclusivo en el que la poesía es una parte de ella.

La primera referencia que Velázquez hace de la historia literaria se encuentra aproximadamente hacia la mitad del libro, precisamente en uno de los párrafos más citados, pues Velázquez está haciendo la crítica de Lope, y se está refiriendo a su obra:

De Lope de Vega, y del desorden que introdujo este y fue creciendo después en el teatro, hablaré cuando trate de la comedia española, debiendo por ahora bastar a los que desean enterarse en **esta parte de nuestra Historia literaria** el saber que aun en aquella edad corrompida no faltaron varones muy doctos, que mantuviesen el crédito de la Nación y el de las Letras, desaprobando en sus escritos tan extrañas y perniciosas novedades¹⁸.

Y usa aquí la misma expresión que después usará Montiano: «esta parte de nuestra historia literaria». Se hace evidente que ambos autores tienen una idea similar sobre este concepto, lo que se relaciona con lo afirmado en el apartado anterior: el de *historia literaria* es un concepto amplio, bastante amplio, del que forma parte la historia de la poesía.

¹⁷ «Censura del Sr. Don Agustín de Montiano y Luyando...», *Orígenes de la poesía castellana*, por Don Luis José Velázquez, caballero del Orden de Santiago, en Málaga, en la Oficina de Francisco Martínez de Aguilar, 1754. En la edición que hemos manejado la «Censura» se encuentra al final del libro y sin paginar. Correspondería, de esta edición, a la página 180. La negrita es nuestra. A partir de aquí todas las citas de los *Orígenes* se refieren a esta primera edición.

¹⁸ *Orígenes*, 1754, página 73. La negrita es nuestra.

Veamos ahora la siguiente cita:

Si en algo puede ser útil el calcular los tiempos por orden a las épocas del origen y progreso de la poesía castellana para conocer y ordenar **esta parte de la Historia Literatura**¹⁹.

Curiosamente, en la fe de erratas se hace referencia a esta página y a esta línea, y se dice: «en algunos ejemplares *Historia Literatura*, léase *Historia Literaria*».

De estas tres únicas referencias que se pueden localizar en la obra de Velázquez podemos extraer una primera conclusión. Como se ve, se trata de referencias concretas de ambos autores, pero nada más. No se considera necesaria por parte de Velázquez una precisión del término, de manera que se puede entender que para los posibles lectores coetáneos de esta obra el concepto *historia literaria* ya estaba ampliamente asumido, y no necesitaba precisiones, o no era el lugar para las mismas.

Pero si queremos una definición terminológica mucho más concreta, realizada por nuestro autor, debemos irnos a una obra posterior.

El 2 noviembre de 1752, por Real Orden, Fernando VI otorga un real decreto en el que se aprueba una comisión para elaborar «una nueva Historia General de la Nación» desde el punto de vista de la historia civil; Velázquez fue encargado de la historia civil, y el proyecto recopilatorio se extendió por todas las provincias del reino. Velázquez inició su viaje en diciembre de 1752 y en varias etapas recorrió La Mancha, Extremadura, Andalucía y Castilla. Durante la década 1755-65 hizo cuatro viajes por Andalucía y Ceuta, tres viajes a

¹⁹ *Op. cit.* página 174. De nuevo la negrita es nuestra.

La Mancha y parte de las dos Castillas. Todos los datos de este viaje fueron recogidos por nuestro autor en su libro *Noticia del Viaje de España hecho de orden del Rey. Y de una nueva Historia General de la Nación desde el tiempo más remoto hasta el año de 1516. Sacada únicamente de los escritores y monumentos originales, y contemporáneos. Con la Colección Universal de estos mismos escritores, y monumentos recogidos en este viaje* (1765). En este libro Velázquez establece un verdadero sistema para el estudio de la historia.

El proyecto historiográfico de Velázquez consistía en elaborar una nueva historia general de España, y esta obra es el resumen de la labor de investigación del autor en este campo. Para este proyecto, Velázquez se enfrenta a la ausencia de recopilaciones de fuentes documentales, lo que motivó su viaje a instancia de la Academia de la Historia. Además asumió la tarea de recopilar las fuentes relativas a la historia civil, y a partir de la documentación obtenida, su proyecto consistía en elaborar la historia de España desde sus orígenes hasta el año 1516. La obra tiene el interés de relatar sus viajes a través de España entre 1752 y 1765 en busca de estos documentos. Publicado en tiempos de Carlos III, se rinde homenaje a Fernando VI, mecenas de su proyecto histórico, y se menciona su reinado como una época muy fructífera para el saber y la ciencia, así como la labor de mecenazgo que realizó en los logros científicos y culturales del periodo.

En el «Plan de una nueva Historia General de España desde el tiempo más remoto hasta el año de 1516», incluido en esta obra, formula una nueva concreción del concepto *historia literaria*, referido este concepto solamente a los conocimientos especulativos y dejando aparte los puramente técnicos y prácticos. En esta obra, posterior a los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) podemos leer:

La parte que trata de los conocimientos especulativos comprende la Historia de los conocimientos científicos, y por consiguiente la antigua **Historia Literaria** de España²⁰.

Explica sus posibles fuentes:

Los conocimientos relativos a los progresos del espíritu humano no solo se sacan de las obras escritas sobre las Artes y las Ciencias, que son como los principales monumentos de estos conocimientos, sino también de la vida y hechos de los mismos escritores que las han cultivado²¹.

A continuación añade toda una posible taxonomía de la misma:

Así la antigua historia literaria de España, y por consiguiente esta parte, se divide en dos secciones, de las cuales la 1ª trata del origen y progresos de los conocimientos humanos en esta parte del mundo; y la 2ª de la vida, hechos y escritos de los autores españoles, esto es, de los hombres ilustres en la literatura, a cuyos talentos y trabajos se debe el progreso de los conocimientos humanos en España²².

En un capítulo anterior de este libro, al tratar de la historia de los conocimientos humanos, explica qué entiende por conocimientos especulativos y por conocimientos prácticos, y cómo estos últimos quedan fuera de la *historia literaria*:

²⁰ *Noticia del Viaje de España hecho de orden del Rey. Y de una nueva Historia General de la Nación desde el tiempo más remoto hasta el año de 1516. Sacada únicamente de los escritores y monumentos originales [...]*, por D. Luis José Velázquez de Velasco, Marqués y Señor de Valdeflores..., en Madrid, en la Oficina de D. Gabriel Ramírez, año de 1765, páginas 93-94. La negrita es nuestra.

²¹ *Ibíd.*, página 94.

²² *Ibíd.*, página 94.

NOTICIA *Loustaun.*
DEL VIAGE DE ESPAÑA
hecho de orden del Rey.

Y DE UNA NUEVA HISTORIA GENERAL DE LA NACION
desde el tiempo mas remoto hasta el año de 1516.

SACADA UNICAMENTE
de los Escritores y Monumentos originales, y contemporaneos.

CON LA COLECCION UNIVERSAL
de estos mismos Escritores, y Monumentos recogidos en este Viage.

POR D. LUIS JOSEF VELAZQUEZ DE VELASCO,
Marquès y Señor de Valdeflores, Señor de Sierra blanca,
Caballero de la Orden de Santiago.

... licet ingentes abruperit actus
festinata dies fatis. ...

LUCANUS de bell. civil. lib. 5. v. 659.



En MADRID. En la Oficina de D. GABRIEL RAMIREZ.
Año DE 1765.

PORTADA DE NOTICIA DEL VIAJE DE ESPAÑA (1765)

Los conocimientos de los hombres que viven en sociedad por razón de su diferente uso se pueden reducir a dos clases. La 1ª comprende los conocimientos prácticos, y la 2ª los especulativos. Los conocimientos prácticos son las nociones de las cosas que, examinadas o no examinadas, los hombres siempre ejecutan; y los conocimientos especulativos son las nociones de las cosas que o por su naturaleza no son hechas para ser ejecutadas, sino simplemente examinadas, o si son hechas para ser ejecutadas, el espíritu humano con el solo auxilio de sus alcances naturales examina cómo deben ejecutarse²³.

Es decir, en la historia literaria vendría a reunirse la historia de las artes, en el sentido general que tenía en el siglo XVIII: el conjunto que comprende las ciencias especulativas y todos los oficios prácticos que constan de reglas; y desde esta perspectiva y con este criterio es con el que Juan Andrés lleva a cabo su historia de la literatura universal —aunque no lo precise en ninguna parte— pues se atiende a las Ciencias propiamente dichas y a las Bellas Letras (Urzainqui, 1987: 578).

Velázquez también emplea *historia literaria* con el valor de los orígenes, progresos y estado actual de una ciencia o arte; la noción de *historia literaria* se aplica tanto a la historia general de los conocimientos, como a la de cada uno de estos conocimientos en particular. Al dividir la historia literaria en dos grupos, lo precisa Velázquez claramente:

La Sección que trata del origen y progreso de los conocimientos humanos en España se subdivide en dos artículos, de los cuales el 1º

²³ *Ibíd.*, páginas 73 y 74.

trata de la Historia de los conocimientos humanos en general, esto es, de su origen, progreso y revoluciones en el total de estos conocimientos, y solo en cuanto concurren al cultivo y perfección del Espíritu del hombre; y el 2º del origen y progreso de cada uno de los conocimientos humanos en particular; y se subdivide en otras tantas partes como son las diferentes clases de estos mismos conocimientos cuya historia se examina²⁴.

Este criterio de la *historia literaria* como conjunto, y diversificada en sus diferentes ramas, es general durante todo el siglo. Urzainqui (1987: 579) recuerda que lo encontramos en el primitivo proyecto de hacer la historia de las ciencias y artes en España de la Academia de la Historia (un proyecto que hubo de posponerse y finalmente abandonarse para dar paso a otros planes más urgentes; Campomanes lo intentó de nuevo y con la colaboración de Jovellanos y otros entusiastas académicos logró que se empezasen los trabajos, pero sin que pudiera concluirse tampoco); lo encontramos también en la *Carta X* de las *Eruditas y Curiosas* de Feijoo «Respondiendo a una consulta sobre el proyecto de una Historia General de Ciencias y Artes», en varios de los proyectos de una Academia Universal de Ciencias y Artes, en casi todos los planes de reforma universitaria que se escribieron y, naturalmente, en las muchas historias de saberes y artes particulares que a lo largo del siglo se redactaron o se tradujeron. La convicción de que para el adelantamiento de las ciencias era necesario empezar por un serio conocimiento de su historia ya que «historiadas —como dicen los fundadores de la Academia de la Historia— se hacen más radicalmente comprensibles», provocó una auténtica riada de escritos de carácter metodológico.

Además, si cada ciencia o parte de los conocimientos humanos tiene su *historia literaria* específica, también la poesía podía tenerla.

²⁴ *Ibíd.*, página 95.

De esta obra nos interesa resaltar también una nota al pie de página, muy significativa, en la que nuestro autor indica que la historia de la *poesía* se integra en la *literatura* cuando recuerda los *Orígenes de la poesía*:

Todo lo que pertenece al artículo de la Poesía se publicó ya en los *Orígenes de la Poesía Castellana*. En Málaga, 1754, 4º. Esta obra comprende las Memorias Históricas de esta parte de la Literatura Española hasta el tiempo presente²⁵.

Es curioso cómo Velázquez nos ofrece aquí la precisión que no está en los *Orígenes*. En aquella obra interesaba la materia en concreto, y no una reflexión de tipo teórico o conceptual. En la *Noticia del viaje de España* por su contenido teórico sí interesa, y él mismo se cita y nos avisa de que esa parte concreta de la *historia de la literatura* ya fue tratada por él de forma monográfica en los *Orígenes*.

Una vez delimitado el concepto de *historia literaria* en el siglo XVIII, Urzainqui (1987: 566) propone que deberían delimitarse y analizarse los conceptos *historia de la poesía* e *historia de la elocuencia*, que son los que fundamentalmente están en la base de las contribuciones a la historia literaria en su sentido actual llevadas a cabo durante el siglo XVIII. Y más adelante (1987: 589, nota 72) insiste en que fueron estas expresiones las que en el siglo XVIII reunieron aproximadamente el ámbito de significación del actual concepto de *historia literaria*.

²⁵ *Ibíd.*, página 95, nota 32.

2. EL NACIMIENTO DE LA HISTORIA LITERARIA: LOS PRIMEROS TEXTOS Y LAS HISTORIAS LITERARIAS DEL SIGLO XVIII

2.1 LA PREHISTORIA DE LA HISTORIA LITERARIA

Los autores que se ocupan de la génesis de la historia de la literatura han generalizado el concepto de *prehistoria literaria* para designar aquellas obras, generalmente anteriores al siglo XVIII, que se ocupan del estudio del pasado literario siempre desde diferentes puntos de vista. El concepto es ampliamente utilizado y una de sus primeras formulaciones se la debemos a Robert Escarpit²⁶. En este apartado, por tanto, se van a analizar de forma somera las obras de historiografía literaria anteriores a la edición de los *Orígenes de la poesía castellana* para entender mejor el contexto en el que se inscribe la génesis de la obra que nos ocupa.

Existe una bibliografía abundante que recoge con detenimiento y de forma sistemática la historiografía literaria dieciochesca, especialmente intensa en la última mitad de siglo. Simplemente nos vamos a detener aquí para recoger unos datos que sirvan de

²⁶ Puede verse esta afirmación en Inmaculada URZAINQUI (1987: 565).

indicadores de lo que se había hecho hasta entonces, en qué dirección se había movido el interés de los estudiosos, qué antecedentes existían, hasta dónde se había llegado. Y todo esto para entender y situar los *Orígenes de la poesía castellana*, y especialmente para entender por qué algunos autores reconocen esta obra como la primera historia de la literatura española.

El nacimiento de la historia de la literatura es una cuestión atrayente que está generando una incesante bibliografía crítica. La visión que teníamos sobre la historiografía literaria romántica como el germen de la historia literaria se va matizando a medida que vamos conociendo mejor el siglo XVIII. Además, existen infinidad de juicios acerca del nacimiento exacto de la historia de la literatura, pero esta cuestión de su nacimiento es por sí misma compleja, con una delimitación no muy clara, y esta falta de delimitación viene dada por la misma concepción de la noción *historia literaria*, cuestión que hemos intentado explicar en el apartado anterior. No será hasta el siglo XIX cuando aparezcan las obras específicamente tituladas así; pero pueden rastrearse en el siglo inmediatamente anterior otros textos en los que se afronta el análisis de las obras y de los autores del pasado desde una perspectiva historiográfica.

Marcelino Menéndez Pelayo en el «Prólogo» a la *Historia de la literatura española* de Fitzmaurice-Kelly (páginas VIII-IX) afirma que hasta la llegada del siglo XIX no existe una historia literaria como tal pues «la crítica de los autores, estudiados por lo común bajo la mera relación del estilo, solía englobarse en los tratados de preceptiva, a modo de comprobación experimental de la doctrina retórica que en ellos se inculcaba [...] o bien servía de introducción a los florilegios y crestomatías de poetas y prosistas [...]. Nuestra única historia literaria continuaba siendo la grande obra bibliográfica de don Nicolás Antonio». Y continúa Menéndez Pelayo (página IX) con otros

autores del siglo XVIII: «el fárrago de los Padres Mohedano, que no llegaron siquiera a acabar la época hispano-romana, por haberse distraído en impertinentes disertaciones, ajenas de todo punto a la literatura [...] ni la temeraria y superficial, aunque a veces ingeniosa, y no siempre desacertada, apología del abate Lampillas». Para Menéndez Pelayo no existen historias literarias hasta que en el siglo XIX surjan las primeras obras de autores extranjeros (p. X), y cita como ejemplos a Bouterwek y Sismondi. Casi de forma inconsciente es el criterio que aplica Simón Díaz (1979) al elaborar el índice cronológico de las primeras ediciones de las historias de la literatura española: su arranque es con la *Historia de la literatura* de Bouterwek, con lo que deja atrás de un plumazo todo el siglo XVIII. En un trabajo posterior (1983a: 3) viene a justificar esta exclusión: «Sin desconocer el valor y el mérito de las numerosas aportaciones que escritores de todas las épocas hicieron a nuestra Historia Literaria, el comienzo de su evolución como disciplina científica no puede situarse en fecha anterior a la segunda mitad del siglo XVIII, y, aun así, observaremos que es curiosidad arqueológica, más que provechosa admiración, lo que hoy inspiran las obras de aquel tiempo». Sin darse cuenta Simón Díaz excluye los intentos de periodización y sistematización llevados a cabo por los intelectuales del siglo XVIII, sobre los que se basará la historiografía literaria posterior, incluido Bouterwek.

Esta afirmación tajante de Menéndez Pelayo, se ha visto matizada por la crítica literaria posterior. Es cierto que la obra de Nicolás Antonio tiene un valor fundamental en los estudios historiográficos que surgen en el siglo XVIII, pero no es propiamente una *historia literaria*, aunque a partir de ella vayan a surgir otras obras con un espíritu historiográfico que generarán las historias literarias tal y como las entendemos en la actualidad. En efecto, hasta llegar a los autores del siglo XVIII no existe como tal una *historia*

literaria, ni siquiera durante este siglo aparece con esa denominación, denominación extranjera que adoptaremos de las historias literarias de hispanistas traducidas al castellano a partir del siglo XIX. Lo que los hombres del XVIII entendían por *historia literaria* es un concepto tan amplio que apenas era abarcable. Y por lo que hemos visto, simplemente no podían titularse así porque para el siglo XVIII la denominación *historia literaria* no corresponde con lo que entendemos en la actualidad.

Debemos recordar que Nicolás Antonio en sus monumentales *Bibliotheca Hispana Vetus* y *Bibliotheca Hispana Nova* reúne metódicamente los materiales que permitirán más tarde escribir las primeras historias de la literatura española, empeño muy propio de la Ilustración²⁷. Del mismo racionalismo crítico que marca la renovación de las ciencias médicas, biológicas, químicas y matemáticas participa el espíritu del erudito sevillano. Su obra es fundamental. Puede verse, además, que en sus compilaciones críticas Nicolás Antonio tributaba grandes elogios a todos los poetas que habían sabido mantener, incluso en la plenitud del Barroco literario, la propiedad, la claridad, la sencillez de la mejor tradición clásica, algo que conectaba perfectamente con los ideales reformistas de los autores del círculo neoclásico.

Para comenzar este recorrido, es imprescindible hacerlo por el que se puede considerar el estudio fundacional de la historiografía literaria española: el «Esquema historiográfico de la literatura española» de Guillermo Díaz-Plaja (1949). Desde este estudio, parece claro que la historia literaria en España tiene su nacimiento y primer desarrollo en el siglo XVIII²⁸. Díaz-Plaja comienza por una declaración de intenciones que justifican su interés por la historiografía literaria, justamente al inicio, como pórtico, de una

²⁷ Cf. François LOPEZ (1981: 25-26).

²⁸ En ello insiste Inmaculada URZAINQUI (1994: 1103).

historia de la literatura española: «Al iniciar esta obra que intenta una nueva ordenación de los valores históricos de nuestras letras — entendidos en su más generosa amplitud— hemos creído oportuno seriar esquemáticamente los esfuerzos realizados a través del tiempo para ordenar y jerarquizar dichos valores» (1949: LXIII). Aquí se encuentra el germen de una idea que ya se ha repetido antes, la que sitúa el origen de la historia literaria precisamente en el siglo ilustrado. En opinión de este autor es evidente que para encontrar una formal historia de la literatura española hay que llegar al siglo XVIII; pero es notorio que antes existen una serie de elementos que constituyen formas subsidiarias y en cierto modo previas de dicha historia. La clasificación de Díaz-Plaja se ha convertido en clásica.

Un primer grupo de este tipo de obras es lo que Díaz-Plaja denomina *intentos iniciales*, entre los que estarían el *Proemio* del Marqués de Santillana, y antes que esta obra el prólogo que a la traducción de las *Paradoxa* de Cicerón puso el humanista mallorquín Ferrán Valentí. El *Proemio* merece un lugar de honor no solo por la riqueza y amplitud de su documentación, sino por las anotaciones de carácter técnico que le acompañan. Aquí hay un intento de historia universal de la literatura y un ensayo de valoración en función de la técnica poética (*sublime, mediocre, ínfima*). Mientras la segunda sólo hace una breve referencia a autores italianos y valencianos cronológicamente cercanos a Valentí, la primera presenta un repaso de toda la literatura conocida por Santillana, desde los clásicos grecolatinos hasta los contemporáneos.

Un segundo grupo estaría formado por las obras literarias de los siglos XVI y XVII que contienen datos interesantes para comprender el ambiente y costumbres literarias de la época. Y establece varios grupos: a) las crónicas de la época que contienen importantes datos no sistematizados todavía, sobre la historia de la

literatura; b) las obras de imaginación a través de las cuales nos llegan noticias de la vida literaria; c) la copiosa bibliografía de sermones, premáticas y admoniciones acerca de la moralidad de las obras y de las representaciones literarias, y los trabajos derivados de los pleitos inquisitoriales; d) las noticias histórico-literarias que pueden extraerse de los autores misceláneos.

Un tercer grupo lo constituyen las obras teóricas de literatura preceptiva en tanto que constituyen característicos momentos histórico-literarios, y las obras generadas por las polémicas alrededor de estos problemas estéticos. En un cuarto grupo estarían las ficciones mitológicas o literarias a través de las cuales se pasa revista al panorama presente o pretérito de las letras españolas. El quinto grupo serían las anotaciones críticas de los grandes humanistas en tanto que suponen valoraciones histórico-literarias, así como las ediciones de intención crítica.

Un sexto grupo lo formarían las censuras, prólogos y elogios de libros. El séptimo grupo, la serie de catálogos bibliográficos. Finalmente, en el octavo grupo se incluirían las obras que, de manera sistemática y consciente, se proponen una finalidad histórico-literaria.

La historia de la literatura es una disciplina que se ha ido formando paulatinamente como resultado de una aplicación de criterios y métodos de investigación sobre un cúmulo de obras. Pero es evidente que tanto los criterios como los métodos dependen de una serie de contextos que influyen en el intérprete. Por otro lado, los criterios no son fijos, sino que la historia los va modificando. Por ello, como es lógico, la historia literaria se ha visto y se verá sujeta a una serie de vaivenes que van constituyendo su historiografía. Para Ricardo de la Fuente Ballesteros (1999: 12) la historia de la literatura solo puede considerarse ciencia desde el momento en que se establecen unos criterios estrictos y unos métodos para estudiar el

objeto artístico. Esta institucionalización no se da hasta el siglo XIX, cuando se desarrolla la historiografía romántica y positivista, que, por un lado, va a operar sobre un catálogo cada vez más amplio de piezas que los románticos con su celo nacionalista van a ir aportando, y, por otro, que se van a interpretar en función de una serie de falsillas que constituirán las primeras grandes interpretaciones historiográficas. Todo lo anterior no es más que la *prehistoria de la historia literaria*. De nuevo el concepto arriba señalado, aunque esta vez abarca también las obras del siglo XVIII.

Para este autor (1999: 13), como para Díaz-Plaja, las primeras manifestaciones de la historiografía literaria española son el prólogo que a la traducción de la *Paradoxa* de Cicerón introdujo el humanista mallorquín Ferrán Valentí y la *Carta Proemio* del Marqués de Santillana. Posteriormente, a lo largo de los siglos XVI y XVII, se produjo la aparición de numerosas obras de interés historiográfico, para cuya clasificación sigue a Díaz-Plaja.

Precisamente son los dos últimos grupos de la clasificación de Díaz-Plaja los que para Ricardo de la Fuente incluyen las obras fundamentales de historiografía literaria del momento. Entre ellas destaca *Pro adserenda hispaniorum eruditione* de Alfonso García Matamoros, *Discurso sobre la poesía castellana* de Gonzalo Argote de Molina, *Bibliotheca Hispana Vetus* y *Bibliotheca Hispana Nova* de Nicolás Antonio, *Junta de libros. La mayor que España ha visto en su lengua* de Tamayo Vargas, *Catalogus clarorum Hispaniae Scriptorum* de Valerio Andrés, *Hispaniae Bibliotehecae seu Academiis ac Bibliotehecis item elogia et nomenclator clarorum Hispaniae Scriptorum qui Latine disciplinas omnes illustrarunt* de Andrés Schott.

Un lugar común a la hora de buscar los orígenes remotos de lo que entendemos por historia literaria es la coincidencia en situar el

posible origen más lejano en la *Carta Proemio al Condestable Don Pedro de Portugal*, del Marqués de Santillana, de 1449. Igual que Díaz-Plaja lo recogen, por ejemplo, Homero Serís²⁹ o Juan Luis Alborg³⁰, entre otros varios autores. En esa especie de introducción o prólogo que el marqués pone a sus poesías encontramos el primer intento de historia literaria en nuestra lengua. Aparte de su contenido puramente teórico, acerca de su concepción de la poesía, de sus criterios de división de la misma y otras cuestiones conocidas, el interés historiográfico de la *Carta Proemio* reside en los datos que ofrece sobre nuestra historia literaria, y sobre otras literaturas romances, de las que cita gran número de autores. Sin embargo, es difícil considerar esta obra como una verdadera *historia literaria*. En realidad, al aplicarle esa etiqueta la crítica busca el posible origen remoto en una obra que, dentro de los parámetros de los géneros literarios de su tiempo, se escapa de una posible localización. Parece claro que el Marqués de Santillana realiza una revisión de los autores que él considera más importantes, con lo que está llevando a cabo un papel de crítico más que de historiador.

Todas estas obras presentan unas características similares: se prefiere el latín sobre el castellano, lengua que todavía no se considera plenamente de cultura; en ellas es fundamental el aspecto biográfico, pues no son estrictamente historias de la literatura sino historias de los escritores; la erudición prima sobre el enjuiciamiento crítico, de modo que el historiador ofrece toda la información disponible sobre obras, y especialmente autores, y deja de lado la calidad; se trata en definitiva de meros bancos de datos sobre los hombres ilustres de la cultura española³¹.

²⁹ *Manual de bibliografía de la literatura española*, primera parte, Syracuse [Nueva York], Syracuse University Press, 1949, página 2.

³⁰ *Historia de la literatura española*, tomo I: Edad Media y Renacimiento, Madrid, Gredos, 1986, página 342.

³¹ Características sintetizadas por Ricardo de la FUENTE BALLESTEROS (1999: 14).

En la evolución del término *historia literaria* nos encontraremos que los autores del siglo XVIII retomaron el término de apología que arranca de los autores humanistas. La división en orígenes, avances y actualidad aparece en *De adserenda Hispanorum eruditione sive de viris Hispaniae doctis narratio apologetica* (1553) de Alfonso García Matamoros, catedrático de Retórica en la universidad de Alcalá de Henares, divulgada por Schott en el tomo segundo de su *Hispaniae illustratae* (1603-1608), posteriormente anotada y corregida por Cerdá y Rico en su nueva edición de las *Opera omnia* (1769) de este humanista. Este concepto de apología adquiere notoriedad en la *praefatio* de Nicolás Antonio.

«¿Cuál es la valoración que debemos otorgar a estos grupos de fuentes de la historia de la literatura?» se pregunta Díaz-Plaja (1949: LXIV). Primero, la vitalidad que les da la proximidad de los hechos comentados; segundo, la importancia que tienen tanto la presencia como las omisiones para comprender la tabla de valores de un momento determinado. Pero cuestiones o planteamientos acerca de los problemas de periodización, discriminación de estilos y de escuelas, para Díaz-Plaja es prematuro buscarlos en estas obras, pues los encontraremos en las obras historiográficas del siglo XVIII.

En cuanto a las obras que encontramos a lo largo de los siglos XVI y XVII, no pueden considerarse *historia literaria* como tal, ya que no existe el concepto mismo, ni siquiera la idea de una consideración de una obra que compendiasse todo lo escrito en los distintos géneros por los autores que se pudieran considerar clásicos. No existe una idea de fundar un canon donde queden recogidos los autores que las generaciones posteriores deben conocer, seguramente por influencia del mismo carácter de la crítica de esos momentos: más bien combativa, en la dialéctica de los autores aceptados y denostados. Los estudios y ensayos de estos siglos se refieren a cuestiones

concretas de retórica y poética, pero no van más allá. Por último, las antologías que conservamos siempre tendieron a ser de género literario, sobre todo en poesía, donde las florestas, colecciones, etc. tenían más sentido, eran más abarcables.

Franz Schultz (1984: 9) caracteriza, muy atinadamente, esta época en la evolución de los estudios historiográficos: «La época de la “polihistoria”, en el siglo XVII, sirvió de punto de partida para el desarrollo de la “historia literaria”, que era un producto autárquico del trabajo del compilador y de la acumulación de materiales, actividades puramente eruditas, enciclopédicas y de compendio. No tenía el menor sentido para lo individual, ni disponía de conceptos y criterios filosóficos o históricos».

2.2 LAS HISTORIAS LITERARIAS DEL SIGLO XVIII

Como hemos apuntado anteriormente, es un hecho aceptado ya el contemplar el nacimiento de la historia de la literatura española en el siglo XVIII. En este siglo las primeras investigaciones históricas se centraron primero en géneros concretos (el teatro) hasta llegar a las grandes síntesis de historia literaria, entendido este concepto con la amplitud que le caracteriza en este siglo. En mitad de ese camino entre los primeros ensayos de Blas Antonio Nasarre (1749) y Agustín de Montiano (1750 y 1753) y las grandes obras sobre historia literaria de los hermanos Mohedano, Francisco Javier Lampillas o Juan Andrés encontraremos la síntesis de Velázquez de Velasco.

Inmaculada Urzainqui (1987: 565) destaca una idea ya recurrente en estas páginas, y es que la tarea de tejer la historia de la literatura fragua y se desarrolla en el siglo XVIII, ya sea esta historia de carácter general, o bien limitada a géneros particulares. Y apunta que los trabajos de Velázquez, Sarmiento, Nasarre, Montiano, Tomás

Antonio Sánchez, Floranes, Cerdá y Rico, Estala, Juan Andrés, Jovellanos, Moratín, García de Villanueva y otros, todos autores del siglo ilustrado, son buena prueba de ello. Existen precedentes tan valiosos como la *Carta Proemio* de Santillana y el discurso sobre la poesía castellana que insertó Argote de Molina en su edición del *Conde Lucanor* (1575), además de un nutrido grupo de escritos que reúnen materiales para poder formar una historia literaria, tales como poéticas, prólogos y censuras de libros, comentarios, ficciones en las que de algún modo se hace inventario de poetas anteriores y contemporáneos, etc. Pero la historia literaria, en sentido estricto, es obra del Setecientos. «Es entonces cuando la literatura se hace objeto preciso de la historia y entra a formar parte de ella, obedeciendo, en primer lugar, al despertar del impulso historicista capaz de ver el acervo poético no tanto como depósito o conjunto de obras, cuanto de hitos susceptibles de ser ordenados, catalogados y valorados en su decurso, y respondiendo también a una doble aspiración didáctica y apologética. Todo lo anterior se encuadra mejor en lo que Robert Escarpit ha llamado *prehistoria* de la historia literaria» (Urzainqui, 1987: 565). En un estudio posterior esta autora contempla la historia literaria como «una de las disciplinas más originales y características de la cultura ilustrada» (2004: 209).

¿Cuáles son las razones que explican el nacimiento de la historia literaria justo en este siglo? Varias son las respuestas que se han dado al respecto. Habría que indicar que se trata fundamentalmente de un cúmulo de circunstancias que ha incitado a distintas explicaciones por parte de los investigadores.

Los primeros ilustrados compartieron la idea que el reformismo cultural requería la reinterpretación de los saberes acumulados por la humanidad, que se planteara de manera crítica el estudio del origen y progreso de todos los conocimientos acumulados por las ciencias y las

artes, necesario para una cabal comprensión del inmediato presente. De esta manera se traza el estudio de la literatura como un aspecto más de estos conocimientos, aunque con una especial trascendencia, como se verá.

En el artículo anteriormente mencionado, Maravall (1972: 264-265) toca una cuestión fundamental para entender la necesidad de hacer historia en este siglo. Desde el momento en que se comenzó a tener interés por los hechos pasados, se utilizó el método que las ciencias empíricas aplicaban: observar los datos, fijarlos, diferenciarlos. Baile presentó su obra de investigación histórica en forma de diccionario, un ejemplo que cundió en todo el siglo XVIII y que dio distintos resultados. Los hermanos Mohedano, por ejemplo, afirmaron que el método de diccionarios o bibliotecas distaba mucho de ser una verdadera Historia, y la suya aspiraba a ser «una Historia crítica, seguida y metódica»; el P. Flórez sabía que la Historia no sólo era recolección sino «una idea de la serie y encadenación de siglos y sucesos». Los eruditos ilustrados están dispuestos a ensanchar el marco de la Historia, y comprender en ella toda la variada actividad de los nuevos grupos sociales, por lo que se incluyen aquí nuevos conceptos de gran relevancia semántica: «sociedad», «cultura», «civilización», frente a los utilizados por la historiografía barroca como «reino», «Estado», «monarquía». La visión ilustrada de la Historia debe ocuparse de amplios aspectos de la vida del hombre: la población, el gobierno, la religión, la milicia, la agricultura, las fábricas, el comercio, las bellas artes... Con este punto de vista coinciden los Mohedano al afirmar el recíproco enlace entre la Historia literaria y la Historia civil de una nación, significando la primera la Historia de todas las producciones del espíritu —las ciencias y las artes—, y la segunda los hechos de la vida social, entre los que son destacados preferentemente los que llamaríamos no oficiales.

Otro aspecto que se debe tener en cuenta es que las historias literarias que nacen en este siglo son en gran medida una variante de las respuestas a las críticas europeas sobre lo que Europa debía a España. Las historias de Masdeu, Lampillas, Andrés, son apologías de la cultura española, y por este motivo tienen en bastantes ocasiones poco valor crítico³². Por otra parte hay que encuadrarlas también en el movimiento tendente a conocer el pasado nacional, de manera que la historia de la literatura es una forma de contribuir a esa línea de conocimiento de la historia de España, a la vez que se comenzaba a crear la institución literaria. Es decir, al hablar de literatura, escritores y obras, se institucionalizaba la creación literaria y se le daba una entidad autónoma, separada de otras series culturales. En otro sentido, con la historia literaria se contribuía a independizar la profesión de escritor, creando una institución donde encuadrar a quienes practicaban las letras.

En las primeras décadas de siglo prima el afán normativo del que son buena muestra las fundaciones de Felipe V de la Real Academia de la Lengua (1714) y de la Historia (1738), y la publicación del primer *Diccionario de Autoridades*. Con la creación de la Academia de la Lengua y este primer diccionario se inicia el interés dieciochesco por los problemas lingüísticos en general, y de la lengua española en particular. Esta revisión e interés creciente por la lengua se impone también en la literatura, y, según Emilia de Zuleta (1969: 399), adopta cuatro manifestaciones principales: las polémicas literarias y las formulaciones doctrinarias de ellas derivadas, los estudios de historia literaria, las ediciones de texto y la publicación de *Poéticas* y *Retóricas* originales y traducidas. Sobre las polémicas literarias E. de Zuleta afirma que corresponden a la segunda mitad de siglo; en ellas pugnan la persistencia de la tradición literaria española y el espíritu innovador. En algunas prima el descrédito del pasado

³² Por ejemplo, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (1988: 48) hace hincapié en esta idea.

literario, pero también la revisión crítica de la literatura nacional, particularmente del teatro, quizá por ser la forma literaria de más trascendencia y proyección social. Sobre la base de objeciones formales y morales se emprende la larga serie de artículos y folletos polémicos que se van centrando en la crítica a Lope y Calderón y que culminan con el resultado práctico de la prohibición de los autos en 1765.

El segundo aspecto apuntado por Emilia de Zuleta en la revisión del pasado se vertebra a través de los primeros estudios de historia literaria, los cuales comienzan abarcando solamente aspectos parciales de la misma; y destaca tres autores: Agustín de Montiano y Luyando, con sus *Discursos sobre las tragedias españolas* (1750 y 1753), en poesía Velázquez con sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754) y el P. Martín Sarmiento con sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, escrito antes de 1748 y publicado en 1775; estos dos últimos bien conocidos y citados por los autores de *poéticas* que Emilia de Zuleta se dispone a examinar en su artículo.

Contemporáneamente se realizan los primeros esfuerzos por organizar colecciones de textos de amplio alcance, como el *Parnaso español* de Juan José López de Sedano (1768-1778), y la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* (1779-1790) de Tomás Antonio Sánchez. Pero la preocupación reformadora y crítica del siglo XVIII encuentra su manifestación más característica en las *poéticas* a juicio de Emilia de Zuleta (1969: 401). En ellas se prolonga hasta bien entrado el siglo XIX el afán normativo y preceptivo.

Paradójicamente los primeros que fueron capaces de conformar una historia de la literatura española en el siglo XVIII fueron aquellos que tanto despreciaron su pasado cultural (y por tanto literario) inmediato: los intelectuales ilustrados (Ricardo de la Fuente, 1999: 14). Su afán enciclopédico fue más fuerte que sus prejuicios estéticos

y su acerba crítica a la literatura barroca, y su empeño se vio favorecido por la aparición de nuevos y valiosos instrumentos de trabajo como los museos, la publicación de numerosos catálogos bibliográficos (fruto del registro de las grandes bibliotecas creadas durante el período humanista) o la fundación de la Biblioteca Nacional y la Real Academia Española.

En plena época de polémicas de índole cultural en diferentes ámbitos, la historiografía literaria se convierte en España en un instrumento con fines reivindicativos y nacionalistas: la literatura se entiende como un valor cultural, y su historia como el desarrollo de la civilización. Los debates entre los defensores de los distintos modelos de escritura, fundamentalmente centrados en la querrela entre antiguos y modernos, enriquecieron la historiografía literaria con las nociones básicas de canon, periodización, tradición, etc.

Otro autor que nos ayuda a comprender el arranque de la historiografía de la literatura es Díaz-Plaja (1949: LXV). Para este autor el Setecientos trae a las letras españolas un afán ordenador y clasificador que se une con el rigor crítico, el anhelo de racionalidad y de sistema, que llegan al ámbito histórico-literario. Si atendemos a su clasificación de las obras que pueden considerarse anteriores a la historia literaria, facilitada en el apartado anterior, no desaparecen las obras interesantes del tipo marginal señalados en los grupos primero al séptimo. Pero lo fundamental es que empiezan a producirse con plenitud de denominación y contenido obras asimilables al grupo octavo, es decir, verdaderas historias de la literatura. En esta centuria nos encontramos con obras formalmente orientadas en el campo histórico-literario, y sugiere estudiar como «primera obra de perfil exento los *Orígenes de la Poesía Castellana*, que imprimió en 1754 Luis Josef Velázquez» (pág. LXV); se centra en este autor y analiza la periodización que establece en su obra y el interés que dedica a la

literatura medieval. Junto con Velázquez, como obras historiográficas fundamentales del siglo XVIII, Díaz-Plaja cita las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* de fray Martín Sarmiento, la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* de Tomás Antonio Sánchez, *Orígenes del teatro español* de Leandro Fernández de Moratín, la *Historia de los padres Mohedano y Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* del abate Juan Andrés. En resumen (pág. LXVIII), la historiografía literaria española del siglo XVIII nos aporta, en primer término, el descubrimiento y las primeras valoraciones de la literatura medieval; en segundo término, los primeros ensayos de estructuración sistemática que vamos a encontrar desarrollados en la historiografía del siglo XIX.

Si nos proponemos un estudio sistemático de la historiografía literaria de este siglo, Ricardo de la Fuente Ballesteros (1999: 16) nos facilita también una lista de las obras que deben considerarse fundamentales en este periodo, y que agrupa en historias, catálogos y antologías.

Entre las historias propone: de Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana*; de Martín Sarmiento, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*; de Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*; de Rafael y Pedro Rodríguez Mohedano, *Historia literaria de España desde su primera población hasta nuestros días*; de Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*; de Francisco Javier Lampillas, *Saggio storico-apologetico della Letteratura Spagnuola...*; de Manuel José Quintana, *Introducción histórica a una colección de poesías castellanas*.

Para los catálogos: de Bartolomé José Gallardo propone *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*; de J. Sempere y Guarinos, *Discurso sobre el gusto actual de los españoles en literatura* y *Ensayo de una biblioteca española de los mejores*

escritores del reinado de Carlos III; de Vicente Ximeno, Escritores del reino de Valencia; de F. de Latassa, Biblioteca antigua y nueva de los escritores aragoneses.

Para las antologías sugiere: de Juan José López de Sedano, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*; de P. Mendíbil y M. Silvela, *Biblioteca selecta de la literatura española o modelos de elocuencia y poesía*; de Tomás Antonio Sánchez, *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*; de Vicente García de la Huerta, *Teatro español*; de Antonio de Capmany y de Montpalau, *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española.*

2.3 LOS ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA COMO HISTORIA LITERARIA

Para conocer algunas claves sobre el desenvolvimiento de la historiografía literaria en el siglo XVIII pueden sernos de gran utilidad los estudios de Inmaculada Urzainqui, el primero (1994) sobre el papel de la historiografía literaria dieciochesca ante la literatura medieval, el segundo (2004) sobre los caracteres de la historiografía literaria en este siglo. Aunque el primer estudio de esta autora se centra en el tratamiento dado por las historias literarias dieciochescas a la literatura española medieval, es posible extraer algunas generalizaciones acerca del carácter de estas primeras historias literarias, las cuales nos servirán, además, para poner en relación la obra de Velázquez con otras historias literarias del siglo XVIII.

Hemos de tener en cuenta también que se comienza a hacer historia literaria, pero, salvo raras excepciones³³, no se reflexiona sobre ella, por lo que no existe una teoría historiográfica del siglo XVIII. La única forma de teorizar acerca de la historia literaria dieciochista es analizando sus resultados, es decir, analizando propiamente las historias literarias producidas por estos autores. Esto nos desvelará los presupuestos teóricos que subyacen en estas obras, y que definen su forma de enfrentarse a una materia que está siendo historiada por primera vez.

La primera duda surge a la hora de decidir el criterio de selección: seleccionar un criterio geográfico, lingüístico o histórico. A continuación, surge la dificultad de seleccionar lo literario. En buena parte de estas obras sus autores ofrecen una declaración de intenciones que supone una reflexión teórica sobre los conceptos de *literatura* e *historia de la literatura*. Vimos en el apartado 1.3 el concepto de historia literaria en la obra de Velázquez. Este concepto, amplio, como correspondía a la época, no es el que se materializa en sus *Orígenes*. De hecho su definición de *historia literaria* no está ni siquiera sistematizada en los *Orígenes*, donde aparece de pasada, sino en una obra posterior como es la *Noticia del viaje de España* (1765). También existe una diferencia abismal en la utilización de los términos *literatura* y *poesía*. El primero asoma apenas cinco veces a lo largo del libro. La aparición del término *poesía* es rastreable prácticamente en cada página. Esto nos lleva a reafirmar las ideas expuestas hasta ahora. Una, la amplitud del término *literatura* (y sus correspondientes sintagmas *historia literaria* o *historia de la literatura*), que los estudios sobre este vocablo en el Dieciocho nos han desvelado, impregna también los *Orígenes*. Dos, el concepto de *poesía*, ampliamente utilizado por Velázquez, vendría a equivaler para este autor, con algunas matizaciones, a nuestro concepto de *literatura*.

³³ Cf. Inmaculada URZAINQUI (2004:210).

Teniendo en cuenta estos presupuestos, Velázquez se ciñe rigurosamente a su objetivo apuntado ya en el título, y aunque desde el punto de vista metodológico y sistemático su obra está mejor articulada que la del P. Sarmiento, por ejemplo, resulta bastante más pobre en cuanto a la información³⁴, lo que no es de extrañar por su carácter pionero. A partir de su taxativa definición de la poesía como «imitación de la naturaleza hecha en verso» (*Orígenes*, página 76) se desentiende de cualquier texto que no sea rimado. Don Juan Manuel le interesa exclusivamente por los versos del *Conde Lucanor* y por su perdida producción poética. Lo mismo cabe decir del Canciller Ayala, de Villena, etc. No obstante, al trazar la historia de la comedia, no puede menos de prestar atención especial a *La Celestina*, y de referirse después a otras piezas dramáticas igualmente escritas en prosa. En el apartado 4.8.10 veremos las razones por las que la prosa no podía tener acomodo en una obra que partía de estos presupuestos.

Otra cuestión por determinar es el área de estudio. Ya se ha señalado la importancia que para el siglo ilustrado tiene la construcción de la historia nacional. El siglo XVIII alumbró el concepto de nación, y trata de rastrear en las raíces del ser de cada pueblo o nación, desde una noción nueva de la historia. También hemos examinado los factores que influyen para impulsarla, y cómo uno de ellos es el apologético y exaltador del propio patrimonio cultural. La historia literaria que nace se centra, por tanto, en la literatura nacional. Desde esta perspectiva, y de acuerdo con la visión historiográfica vigente según la cual España nace a la historia con las noticias de los primeros pobladores, la historia de la literatura española tendrá que comenzar también con las primeras noticias de la actividad poética en la Península, independientemente de las lenguas que entonces o después le hubieran servido como vehículo de

³⁴ Cf. Inmaculada URZAINQUI (1994: 1107).

expresión. Es el criterio que se da en las obras de los hermanos Mohedano (una obra inabarcable y frustrada) y del abate Andrés.

Frente a este criterio histórico, la historiografía española, como la mayoría de las que se hacen en el extranjero, prefiere seguir un criterio lingüístico y se interesa fundamentalmente por el desarrollo literario de las lenguas vulgares. El motivo no aparece explicitado, pues las historias literarias no reflexionan sobre ello ni encontramos justificaciones por parte de sus autores. De modo tácito aceptan que la lengua de estudio debe ser la lengua de uso, quizá también porque coincide el nacimiento de las lenguas vulgares con el nacimiento de la propia literatura objeto de estudio. Pero dado el mosaico lingüístico de la Edad Media, surge otro problema como es el decidir cuál es la lengua peninsular que se va a priorizar. La respuesta tácita es dar prioridad al castellano, por ser la lengua que el proceso histórico acabó por convertir en la lengua de la nación, y así aparece en el título de la obra que estamos estudiando. Pero a los autores de la historiografía literaria no se les escapaba que prescindir del resto de literaturas romances peninsulares —como de las otras no romances, e incluso de la latina y de las lenguas anteriores a la romanización— ofrece un panorama incompleto de la evolución poética de la nación. Por todo ello estos autores se interesan por estas literaturas, particularmente la gallega y la catalana. El recurso del que se sirve Velázquez es distinguir, de una parte, la literatura castellana en sentido estricto, y de otra, las «fuentes» de las que ella se deriva, grupo en el que indiscriminadamente reúne tanto la «poesía de los españoles primitivos» y la latina, como la arábica, la provenzal, la portuguesa, la gallega y hasta la vasconce («si acaso puede serlo»), sin entrar en más justificaciones.

Otra de las características comunes de estos autores es su recurso a las fuentes originales. Como historiadores rigurosos, saben

que la verdadera historia literaria solo puede hacerse conociendo los textos directamente. Por eso se entregan a su búsqueda y examen, y si individualmente no pueden hacerlo acuden a amigos y conocidos para recabar los códices y las informaciones que necesitan. Y es de gran interés sus noticias y confesiones sobre sus descubrimientos, sus dudas, sus hallazgos. Mucho de su peripecia investigadora lo declaran en sus escritos, o lo conocemos por su correspondencia o por otros documentos personales (como es el caso de Velázquez, y que estudiaremos en un apartado posterior). De ahí que sea tan sugestiva la lectura de estos primeros textos de nuestra historia literaria, por encima de sus errores o falta de información. De ahí también el inapreciable valor de sus noticias sobre localización, características, paradero, etc. de los códices que manejan. La obra de Velázquez, como la de otros autores de su época (Andrés o de Sarmiento), no son simples colecciones de datos, no son un recorrido distante e impersonal, sino que se nos aparecen como una aventura intelectual, especialmente en la literatura medieval, que son los primeros en rescatar. Y veremos que esto precisamente es lo que ha sabido valorar la crítica posterior. Si dispensamos sus limitaciones y omisiones, la valoración de los *Orígenes* parte de su aportación novedosa de obras y autores a la historiografía literaria.

El gran esfuerzo de estos autores es haber sido capaces de convertir toda esa masa informativa que consiguen reunir en narración histórica. Contamos en la actualidad con una historia literaria que ha aprendido a reflexionar sobre sí misma. Pero los autores que la iniciaban tenían que abrirse paso como podían, con las inevitables limitaciones, guiados por su personal criterio historiográfico. Se dan cuenta de que deben superar el criterio puramente bio-bibliográfico de Nicolás Antonio o el tipo de apuntes críticos al estilo de *Viaje del Parnaso* cervantino, y ofrecer enlazados y ordenados los hechos

literarios. Comprenden también que no es hacer tabla rasa de valores, sino que es necesario enjuiciar y valorar las obras que tratan.

Para estos autores una tarea primera es definir unos criterios sistematizadores iniciales, delimitar cuestiones relativas a obras y autores, para pasar luego a las cuestiones que se refieren a la propia dinámica del suceder literario tales como el origen de la poesía, la evolución de formas y géneros —criterios fundamentales en Velázquez, Sarmiento y Andrés— y las interrelaciones entre las diversas literaturas³⁵. Aparece en primer plano la cuestión del origen de la rima, sobre la que no hubo historiador que no emitiera su opinión personal, o la influencia de la literatura provenzal, o el empleo del gallego como lengua literaria en España. Velázquez añade, como complemento a su panorama literario, noticias diversas que si no son «de la naturaleza de nuestra poesía, pertenecen a ella y son parte de su historia» (página 114). Su obra se nos aparece claramente sistematizada, organizada, como corresponde al carácter de su autor. El «asunto» de su obra es, en primer lugar, examinar las fuentes de las que deriva la poesía castellana; después, delimitar las edades en las que se puede dividir la poesía española; tercero, ver el origen de la rima, del verso, de los distintos metros y géneros literarios; finalmente, tratar de «las demás cosas que pertenecen a la poesía castellana, como son las colecciones que se han hecho de nuestros poetas; los comentarios y notas con que se han ilustrado sus obras; las traducciones castellanas de diferentes poetas de otras naciones; y los autores que en castellano han escrito de la poesía» (páginas 1-2).

Para la visión histórica y periodización estos autores no siempre siguen las mismas vías, aunque es común a todos estructurar sus historias literarias en torno a dos ejes: la seriación cronológica por siglos, y la visión progresiva en la poesía hacia sus cotas más altas de

³⁵ Esta idea en Inmaculada URZAINQUI (1994: 1112).

perfección, que, para todos, tendrá lugar en el siglo XVI. Sarmiento se desentiende de fijar la índole de la evolución literaria, ya que su objetivo es trazar una cronología exacta y la depuración de los datos. Como veremos con detenimiento más adelante, Velázquez llegará más lejos. Y este es uno de sus méritos reconocidos. Supera la mera enumeración cronológica, y calando más profundamente en la realidad del movimiento y cambio literario, se aplica a trazar la curva evolutiva de la literatura apelando a la analogía con el ciclo vital de un organismo vivo. Y de nuevo se debe apuntar a Luis José Velázquez como un pionero en la periodización histórica de la poesía española, que él divide en cuatro etapas a partir de un criterio quizá más político que literario. Con todo, como ha señalado la crítica, el mayor éxito de su obra radica en la acuñación del término *Siglo de Oro*, que tanta fortuna hizo y del que nos ocuparemos en un apartado posterior y de manera específica.

Precisamente con respecto a la periodización, es Velázquez el primero que la ensaya en España, y articula con ella su visión histórica de la poesía castellana. A su juicio, esta, «según los progresos y alteraciones que ha tenido desde su origen hasta hoy» se puede dividir en cuatro edades: la primera, desde su principio hasta el tiempo del rey Juan II (1407); la segunda, desde este monarca hasta el emperador Carlos V; la tercera, desde el tiempo de Carlos V hasta el de Felipe IV, y la cuarta desde entonces hasta el presente. «En la primera edad se puede contemplar la poesía castellana como en su niñez, en la segunda como en su juventud, en la tercera como en su virilidad, y en la cuarta como en su vejez». Y esta clasificación se ha convertido quizá en uno de los pasajes más comentados y citados de la obra de nuestro autor. Agustín de Montiano, su amigo y mentor, autor de la Censura del libro, ya intuyó el mérito de Velázquez al afirmar que el malagueño ha sido capaz de «unir tantos materiales curiosos y formar con ellos una idea de lo que ha sido y es nuestra poesía desde

su cuna», y más abajo añade estas palabras tan reveladoras: «mas no callaré por eso el seguro mérito que logra en haber abierto la senda a los que quisieren ilustrar esta parte de la historia literaria poco conocida, o enteramente abandonada hasta aquí».

La época de origen de la literatura española, la Edad Media, queda así conformada como un progresivo crecimiento —desdoblada en dos fases, antes y después de Juan II— hasta alcanzar la madurez en el siglo XVI, siglo al que él —y precisamente por ello—, junto con Mayans, Capmany y otros autores aplican por primera vez con valor historiográfico el marbete de «Siglo de Oro». Y este mismo esquema es en lo sustancial el que propone Luzán en la segunda edición de su *Poética* (1789), y el que siguen después Vargas Ponce, Quintana y otros³⁶. Paralelamente traza también la historia de cada uno de los géneros, así como del verso y de la rima.

Otra característica de la historia literaria dieciochesca es su dependencia de la poética. Al tratarse la materia de estudio de obras clasificadas con unos criterios estéticos, como es el caso de la literatura, el sistema de valores es el que ofrece la poética vigente. En España, como en el resto de Europa, la historia literaria está impregnada de preceptismo³⁷. Son las reglas, los principios teórico-poéticos, los que sirven para examinar las obras juzgadas. De ahí surgen los criterios de selección y de juicio. Pero como este corpus teórico no es unánime, los juicios de valor sobre las obras analizadas van a ser, a menudo, dispares. Esto explicaría una de las rémoras que ha arrastrado los *Orígenes* prácticamente desde el siglo XIX: su sumisión a las reglas clásicas y su crítica a los autores clásicos del drama español. Pero es una crítica que no tiene en cuenta los presupuestos teóricos que empapan el libro. Si es necesaria una reforma literaria, pues el país la necesita, será preciso echar mano de

³⁶ *Ibid.*, página 1113.

³⁷ Cf. Inmaculada URZAINQUI (2004: 220).

unos criterios definidos previos al proceso de canonización. Y Velázquez tiene esos criterios, están en las obras de sus amigos y compañeros de la Academia del Buen Gusto: Luzán, Nasarre y Montiano. Afortunadamente, como veremos, esta crítica se ha visto superada cuando se ha comenzado a valorar otros méritos presentes en el libro.

**3. LA GÉNESIS Y ELABORACIÓN DE LOS
*ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA (1754)***

3.1 BREVE BIOGRAFÍA DE LUIS JOSÉ VELÁZQUEZ DE VELASCO

La biografía de un autor apenas suele aportar conocimiento respecto al desarrollo de su obra. A menudo los datos biográficos se nos aparecen como una información gratuita carente de interés. Pero estamos en un siglo idealista en el que las mentes más esclarecidas se esforzaron en buscar las raíces del pasado para poder dar una explicación al presente. Y esa tarea se tornó una actitud casi vital que envuelve toda la obra del autor que estudiamos. La biografía de Velázquez nos va a facilitar una información utilísima sobre la mentalidad y la experiencia vital de este autor, lo que nos ayudará sin duda a calibrar mejor los intereses que le movieron a crear su obra, además de los datos relativos al proceso de creación de la misma.

Contamos con diversas fuentes de muy diverso carácter para conocer la biografía y la obra del marqués de Valdeflores. Una primera escueta semblanza nos la ofreció años después de su muerte Juan Sempere y Guarinos en el tomo sexto de su *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos*

III (1789)³⁸, donde nos facilita asimismo información sobre sus escritos. Posteriormente fue el marqués de Valmar, Leopoldo Augusto de Cueto, quien se ocupó de realizar una síntesis de su biografía y de sus obras en 1871³⁹, además de ser, como veremos, el primero en publicar algunas de las poesías inéditas de Velázquez que se conservan en las *Actas* de la Academia del Buen Gusto⁴⁰. El libro de Julio Mathias (1959) es la monografía que poseemos más extensa, hasta ahora, sobre la vida de Velázquez. Puede añadirse a esta bibliografía básica la biografía contenida en el libro de Manuel Álvarez Martí-Aguilar (1996), donde se ocupa del concepto de *antigüedad* en la obra historiográfica del marqués de Valdeflores. Datos biográficos y bibliográficos de forma sucinta nos los ofrecen Narciso Díaz de Escobar en su *Galería literaria malagueña* (1898: 625-630) y Ricardo López Barroso en las *Páginas escogidas de autores malagueños con notas bio-bibliográficas* (1904: 157-172); este último los acompaña de una selección de textos de Velázquez: un *Idilio* y un *Soneto*, además del capítulo de los *Orígenes* dedicado a la epopeya. También le dedica un breve estudio Antonio Bueno Muñoz en su libro *Cien malagueños notables* (1954: 195-198). Más modernamente Diego Esquinas de Ávila (1986) ofrece una breve biografía de Velázquez y datos sobre su obra en el libro colectivo *Málaga, personajes en su historia*. Aparte de estudiar la gestación de los *Orígenes* (1978), Philip Deacon se ha ocupado de la biografía de nuestro autor en un artículo posterior (1993). Muy interesante también el artículo de Alicia M. Canto y de Gregorio (1994) acerca de la tarea de investigación histórica del marqués, mientras que Zamora

³⁸ Juan SEMPERE Y GUARINOS: *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, tomo sexto, Madrid, Imprenta Real, 1789, páginas 139-153.

³⁹ Leopoldo Augusto de CUETO: *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo III (Biblioteca de Autores Españoles 67), Madrid, Rivadeneira, 1871. En la edición de Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1922 (tomo III), la biografía de Velázquez ocupa las páginas 513-514.

⁴⁰ *Ibíd.*, páginas 514-515.

Bermúdez (1989) reflexiona en su artículo sobre el proyecto historiográfico del marqués de Valdeflores. Finalmente, los datos sobre sus escritos inéditos pueden consultarse en el tomo VI del *Ensayo...* de Sempere y Guarinos (páginas 152-153). Por nuestra parte ofrecemos datos fundamentales sobre la biografía y la obra de Velázquez en el *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia* (Rodríguez Ayllón, 2002: 969-974).

La biografía que ofrecemos a continuación es sucinta, extrae datos básicos de la vida de Velázquez contenidos en la bibliografía precedente, pero completada con los datos extraídos de otros estudios y documentos. Intentaremos además aclarar un par de circunstancias un tanto confusas en las biografías consultadas, como son su relación con la Academia de la Historia y el proceso penal que se llevó contra él.

Luis José Zacarías Velázquez de Velasco y Cruzado, duodécimo Señor de Valdeflores y de Sierra Blanca, segundo marqués de Valdeflores, de la Orden de Santiago, Regidor perpetuo de Málaga, de la Real Academia de la Historia, de la Academia de las Buenas Letras de Sevilla, de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras de París, compendia él solo el espíritu de la época que le tocó vivir, y constituye una de las figuras más representativas del siglo XVIII español.

Nacido el 5 de noviembre de 1722, hijo de Francisco Pascual Velázquez de Velasco, undécimo Señor de Valdeflores y Sierra Blanca, y primer marqués del mismo título, y de doña Margarita Arra Cruzado; fue bautizado en la parroquia de Santiago. Su nombre completo y real era Luis José Zacarías Velázquez Arra, según consta en su certificado de bautismo. La concesión del marquesado se debió al rey Carlos III, pero él la obtuvo y cedió a favor de su padre, por lo

que fue el segundo marqués. El señorío de Valdeflores era más antiguo, él ocupó el lugar duodécimo, en 1755.

En carta de 28 de abril de 1755, remitida desde Málaga, Velázquez escribe a Agustín de Montiano una breve autobiografía que puede servirnos para valorar mejor su personalidad:

Desde la edad de 12 años no pienso más que en los libros. Esta pasión me sacó de mi patria y contra el gusto de mis gentes me llevó arrastrado a Madrid. Esta me ha hecho abandonar los intereses particulares de mi casa y despreciar los partidos ventajosos que mis padres me han proporcionado para mi establecimiento. Esta ha tenido tan acobardada mi juventud que no me ha permitido entregarme a otros placeres, obligándome a hacer continuamente una vida abstraída y ajena de todo género de diversiones, porque, embriagado cada día más con el placer de mi estudio, me he acostumbrado a mirar con indiferencia todo lo que no pertenezca a las Letras. Usted me vio vivir en medio de la Corte como pudiera en mitad de un desierto. No galanteé, ni pretendí. Mis paseos eran las librerías y la casa de usted donde no se hablaba sino de libros. Nada de cuanto me dieron en Madrid, pretendí. Si entré en la Academia fue porque V. me lo mandó, si se imprimió el *Ensayo* fue porque V., empeñado en favorecerme, lo quiso así; si se me dio la Comisión del Viaje fue porque V. lo solicitó⁴¹.

Desde niño se le encaminó a la carrera eclesiástica por no ser el primogénito y por su aptitud para el estudio; tras una previa formación en la lengua latina, en 1735 y a la edad de trece años, es enviado a Granada para seguir sus estudios eclesiásticos en el Colegio Imperial

⁴¹ «Cartas de Luis José Velázquez a Don Agustín Montiano y Luyando», Biblioteca Nacional, MANUSCRITO 17546, folio 249r-249v. Acerca de esta correspondencia entre Velázquez y Montiano trata el apartado 3.4 de esta tesis doctoral.

de San Miguel, a cargo de los jesuitas. Estos son los datos que nos ofrece Sempere y Guarinos sobre sus años de formación:

En el año de 1735 fue admitido en el Colegio Imperial de S. Miguel de la ciudad de Granada, y estudió la lógica en las Escuelas Jesuíticas, siendo su maestro el P. Jerónimo Jodas. En los tres siguientes años continuó en dicho Colegio la Jurisprudencia, y retirado a Málaga en 1739, estudió en el Colegio de los Clérigos Menores toda la Filosofía Aristotélica y la Teología Escolástica, hasta que cansado de las cavilaciones y sofisterías de las Escuelas, abandonó estos estudios y se dedicó a los que su genio le inclinaba⁴².

A partir de ese momento, en que cambia el rumbo de su vida, dos son sus preocupaciones: escribir acerca de la historia de la literatura y de la poesía, y reconstruir el pasado de España usando las evidencias de las crónicas, las investigaciones arqueológicas y las medallas⁴³.

En 1743 es admitido en la Academia del Trípode de Granada, tertulia literaria promovida por Alonso Verdugo y Castilla, conde de Torrepalma; se trata de uno de los focos más importantes de actividad literaria en Andalucía. Velázquez utiliza el nombre académico de *Caballero Doncel del Mar* y tiene la oportunidad de entrar en los círculos literarios de la época y ponerse en contacto con la intelectualidad andaluza⁴⁴. Además, su relación con Torrepalma será crucial, y continuará años después en la Academia del Buen Gusto de Madrid.

⁴² Juan SEMPERE Y GUARINOS: *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, tomo sexto, Madrid, Imprenta Real, 1789, páginas 139-140.

⁴³ Cf. Philip DEACON (1993: 105).

⁴⁴ Estos datos aparecen en Nicolás MARÍN (1971: 193), quien remite a SEMPERE Y GUARINOS: *Ensayo...*, tomo sexto, Madrid, Imprenta Real, 1789, página 140.

Nicolás Marín (1971: 18-19) nos facilita información interesante sobre el grupo poético e intelectual granadino, el cual apenas ha merecido la atención de la crítica. Para Nicolás Marín este grupo significa un notable acontecimiento poético de la primera mitad de siglo, especialmente por su actitud, que para Marín es el resultado de una tradición formal en la que se inserta un claro anhelo de restauración. Volver a las fuentes fue su propósito fundamental, de ahí que se unan la adoración por Góngora o el respeto por Garcilaso. Su situación es claramente anterior a lo neoclásico (Marín, 1971: 23), e incluso este autor ve imposible su marcha más allá de 1750, pues en esta fecha esta corriente es arrollada por los renovadores neoclásicos. El grupo cada vez menos numeroso de esta facción poética acaba desapareciendo, muerto o asimilado literariamente al bando vencedor. No vamos a detenernos más sobre este interesante foco de intelectuales que irradió desde Granada en el siglo ilustrado, para lo que remitimos a Nicolás Marín⁴⁵.

En 1745 Velázquez se doctora en Teología. En 1748, con veintiséis años, se marcha a Madrid, quizá insatisfecho con el mundo cultural malagueño o granadino, e intenta llevar a cabo sus diversos proyectos. Al llegar a la Corte se integra rápidamente en el ambiente culto de la época, que durante el reinado de Fernando VI ha conocido una época de prosperidad. El reinado de este monarca coincide con una época de paz y de reformas, lo que propicia el desarrollo intelectual y científico del país. En este reinado tiene especial importancia la figura del marqués de la Ensenada.

En Madrid su trabajo se dirige en dos direcciones: su participación en la Academia del Buen Gusto, que le proporcionará las amistades necesarias para llevar a cabo su proyecto historiográfico; y

⁴⁵ Nicolás MARÍN: «*La Academia del Trípode* (Granada, 1738-1748)», en 1971: 179-209.

su ingreso en la Real Academia de la Historia, donde desarrollará su investigación científica.

En la labor cultural de Fernando VI participó el conde de Campomanes, por entonces en los comienzos de su carrera política, y más dedicado a sus estudios filológicos e históricos, en los que Velázquez y el P. Sarmiento pudieron ser sus introductores. Buena parte de los intereses históricos de Fernando VI, según Alicia M. Canto (1994: 502), se deben a dos de sus influyentes ministros, José de Carvajal y Lancaster, y Zenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada, quien fue además el principal protector de Velázquez. Como se ha mencionado, en los años de formación de Granada entabló relación con el conde de Torrepalma, fundador de la Academia del Trípode. Agustín de Montiano y Luyando, miembro fundador con Torrepalma y primer director de la Real Academia de la Historia, se contó pronto entre los protectores del joven Velázquez; de hecho, en abril de 1751, con solo veintiocho años, Velázquez fue elegido académico supernumerario.

El 3 de septiembre de 1750 ingresa en la Academia del Buen Gusto; por las actas sabemos que tomó parte en esta tertulia hasta abril de 1751, y que usó el nombre de *El Marítimo*. Entre sus miembros, Agustín Montiano y Luyando, amigo personal de Velázquez y director también de la Academia de la Historia por esas fechas, y el conde de Torrepalma, miembro de la Academia del Trípode como Velázquez en Granada. Velázquez fue el último miembro en ingresar, antes incluso de publicar ninguna de sus obras.

Entre 1751 y 1752 realiza una serie de excavaciones en la localidad malagueña de Cártama, y los datos fundamentales nos los ofrece Rodríguez Oliva (1980). Reanuda así las que llevó a cabo en 1747 el teniente coronel de ingenieros Carlos de Luján. Existe una noticia en las *Memorias de la Real Academia de la Historia* (I, 1796,

páginas XXXVII y siguientes) donde se mencionan brevemente sus actividades entre 1752 y 1755, según la cual el primer encargo que recibió fue el de practicar o supervisar unas excavaciones arqueológicas en el yacimiento de *Cartima*⁴⁶.

Su relación con la Academia de la Historia es también un capítulo interesante de su biografía, que ha dado lugar a algunos equívocos que trataremos de esclarecer. Fundada en 1738, la *Academia de la Historia* contó entre sus fundadores con Agustín de Montiano (director perpetuo), el conde de Torrepalma y Blas Antonio Nasarre, todos compañeros de Velázquez en la Academia del Buen Gusto; por aquellos años era también académico de la Historia Vicente García de la Huerta. El mentor de Velázquez y promotor de su entrada en la Academia fue el entonces Director de esta, Montiano, Secretario de los Ministerios de Estado y de Gracia y Justicia. Montiano, además, lo pondrá en relación con el marqués de la Ensenada.

Para su admisión en la Academia debía elaborar un Memorial, y posteriormente un censor emitía un informe a favor o en contra. El censor de Velázquez fue Ignacio de Luzán, quien informó favorablemente acerca del ingreso del mismo. Fue admitido como académico supernumerario para las ausencias de D. Diego Nicolás de Heredia y Barnuevo el 5 de abril de 1751, y tomó posesión de su plazo y leyó su *Oración Gratulatoria* bajo el lema «Coelo Contenta Colono» el 16 del mismo mes y año⁴⁷. Su oración gratulatoria trata sobre el mérito de España de haber dado a la Humanidad grandes sabios desde la Antigüedad. Así en el folio 3v afirma: «Estos son los dos polos en que se resuelve toda la Historia de España, de manera que con verdad se puede decir que la historia de nuestra Nación no es más que la

⁴⁶ Cf. Alicia M. CANTO Y DE GREGORIO (1994: 507, nota 30).

⁴⁷ Los datos sobre su ingreso los extraemos de la obra de Antonio VARGAS ZÚÑIGA (1981: 44).

historia del heroísmo y de la sabiduría». Para corroborar esta afirmación no se necesita más que retroceder en el tiempo. La historia desde la Antigüedad nos muestra ejemplos suficientes de los sabios que esta nación ha dado al mundo en todas las épocas. Termina elogiando al rey Fernando VI y a su padre, al que España le debe la creación de la Academia de la Historia.

A partir de ese momento su actividad es constante en esta institución. De especial importancia dentro de la misma son las *Disertaciones históricas* que se comenzaron a leer en las juntas académicas desde 1751. Para Martín Almagro-Gorbea y Jorge Maier (2003: 3) su ejemplo más brillante fue la lectura de la obra de Velázquez. En la sesión de 25 de junio de 1751 comienza la lectura de su *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España*, que termina en mayo de 1752. Se aprueba la obra el 2 agosto de 1752 y se publica en octubre en la imprenta de Antonio Sanz. El marqués de Laurencín (1926: 88) nos ofrece unas breves notas sobre este *Ensayo*. Destaca su éxito en la Academia y su posterior impresión por acuerdo de la misma, su recepción en la Academia de Inscripciones y Medallas de París a la que Montiano envió un ejemplar a través de su académico Louis Racine. Para Martín Almagro-Gorbea y Jorge Maier (2003: 3) la obra marca un hito en el estudio de las lenguas ibéricas.

Fue promocionado a numerario el 2 de junio de 1752 para cubrir la vacante de D. Francisco Javier de Huerta y Vega, recientemente fallecido. Como resumen de su paso por la Academia, en las listas del año 1770 hay una nota que dice: «se omite, por ahora, su nombre de ellas» y en su expediente académico solo existen el Memorial en el que solicita su plaza y la *Oración Gratulatoria*. Un dato nos ha resultado especialmente sorprendente en este apartado, y es el que varios autores atribuyen a Julio Cejador y Frauca en su

Historia de la lengua y literatura castellana (1917: tomo VI, páginas 121-123). El dato es ofrecido en primer lugar por Eguía Ruiz (1947: 226), según el cual el discurso de recepción de Velázquez tuvo lugar el 2 de julio de 1752, y trataba sobre la Antigüedad de la literatura española, dato que también nos ofrece Manuel Álvarez Martí-Aguilar (1996: 28).

Aunque esta referencia no aparece en la *Historia* de Cejador y Frauca, lo cual no deja de ser desconcertante, el título del posible discurso nos pareció muy en relación con la génesis de los *Orígenes de la poesía castellana*, por lo que tratamos de recuperar e investigar ese escrito, para lo que examinamos, entre otros documentos, el expediente de Velázquez en la Real Academia de la Historia. Pero no existe tal discurso en la Academia, o si existió alguna vez, no se ha conservado. No podemos saber, por ahora, si existió, y si fue así, si el tema tratado tenía o no relación con lo que luego sería su obra de historiografía literaria. Tampoco podremos entender por qué Eguía Ruiz cita a Cejador y Frauca como fuente, cuando este dato no aparece en su historia de la literatura.

En 1752, por influencia del marqués de la Ensenada, el rey le concede el hábito de la Orden de Santiago; de hecho consta con este título en varias de sus obras. Es elegido miembro de la Academia de Inscripciones, Medallas y Bellas Letras de París.

Para el conocimiento de la historia moderna, y como una de las primeras tareas que se impuso la Academia, era necesario explorar los principales archivos del reino; el 2 de noviembre de 1752 Fernando VI otorga un real decreto en el que se aprueba una comisión para investigar y reconocer las antigüedades de toda España.

A instancias de Montiano la persona elegida para llevar a cabo este encargo fue Velázquez, el cual irá acompañado por el hermano del arquitecto Ventura Rodríguez, que será su dibujante. El 10 de

noviembre de 1752 la Academia le designó oficialmente con provisión de fondos reales y los oportunos pases y permisos, para el estudio de la historia civil de España. Pocos días después, el 1 de diciembre, salía de Madrid Velázquez, en compañía de su primer dibujante, Esteban Rodríguez, (que fallecerá más tarde, en 1754) camino de Extremadura, lugar por donde había decidido comenzar su extensa investigación, «la más hermosa comisión literaria del siglo pasado» en opinión de Emilio Cotarelo y Mori (1897: 20). El objetivo principal era obtener documentos observados directamente para la historia antigua de España, algo muy novedoso para la historiografía de la época. Su empresa contenía además aspectos muy destacables que constituyen una verdadera renovación en lo que a los estudios arqueológicos se refiere. La importancia de este viaje de investigación es fundamental, pues constituye una de las empresas arqueológicas más importantes del siglo XVIII, reconocida por su magnitud y precedencia, sobre la cual contamos con una bibliografía que afortunadamente se ha ido ampliando en estos últimos años. Durante este viaje, fundamentalmente durante su estancia en Mérida, elabora los *Orígenes de la poesía castellana*.

Montiano era también numerario de la Real Academia Española, honor al que también aspiraba Velázquez por aquella época. Posiblemente ese era el objetivo de los *Orígenes*: facilitar el ingreso de Velázquez en la Real Academia Española. Pero Velázquez nunca fue académico. Alonso Zamora Vicente en su monografía sobre la historia de la Real Academia Española (1999: 312) comienza con Velázquez el capítulo dedicado a aquellos que no llegaron a ser académicos de número y se quedaron a las puertas de esta institución. Velázquez solo fue académico supernumerario, es decir, no ingresó nunca como académico de pleno derecho.

Es difícil elucubrar sobre qué pudo ocurrir para que se frenara su ingreso; quizá pudo ser el trabajo absorbente de investigación histórica que Velázquez inicia por estas fechas, y que lo apartó de cualquier interés por la lengua y la literatura, lo que provocara el rechazo de su posible candidatura. Quizá pudo deberse también a su caída en desgracia a partir de la defenestración de Ensenada. Quizá pudo deberse a la presencia en esta institución del conde de Torrepalma (fue académico entre 1740 y 1767), compañero de Velázquez en la Academia del Buen Gusto pero enemigo literario de Velázquez y sus amigos Montiano, Nasarre y Luzán.

Antes de este viaje de investigación, en 1747, había concebido ya este proyecto historiográfico capital; el dato nos lo ofrece él mismo en una de sus obras publicadas, *Noticia del viaje de España hecho de orden del Rey* (1765). La idea original, que irá perfeccionando con el tiempo es realizar una colección de los monumentos de la Historia de España, y después crear una historia de la nación a partir de ellos. La idea básica no era escribir una Historia de España como las que se habían escrito hasta entonces, al uso, basadas primordialmente en fuentes textuales antiguas más o menos interpoladas o mal editadas y citadas, a veces incluso de tercera o cuarta mano. Por el contrario Velázquez quería «dar noticia de una nueva Historia General de la Nación sacada de los escritores y monumentos originales...»

Para él lo fundamental es la recopilación de todos los autores antiguos, pero no menos que la búsqueda de los monumentos antiguos originales, fueran estos del tipo material que fueran (edificios, monedas, inscripciones de todas las épocas), y añadiendo la recopilación de cuantos manuscritos, diplomas, códices, cédulas le fuera posible lograr, con objeto de cotejar de forma directa toda la información. Como señala Alicia M. Canto (1994: 504), a mediados del siglo XVIII es admirable la modernidad científica que supone el

criterio de la comprobación directa. En este mismo trabajo (1994: 506-507) pueden encontrarse bastantes datos acerca del método de trabajo seguido por Velázquez en los pocos viajes que de manera oficial pudo realizar. Los datos sobre la gestación de esta empresa y su desarrollo burocrático pueden encontrarse en Martín Almagro-Gorbea y Jorge Maier (2003: 5), especialmente la importancia de las iniciativas de Montiano.

Con la ayuda de varios colaboradores emprendieron la exploración de diversos archivos y como fruto de sus viajes ofrecieron a la Academia su primera gran colección: más de 13.500 documentos originales para la historia de España, 7.000 diplomas, más de 4.000 inscripciones, 2.000 medallas, 62 monumentos de pintura, escultura y arquitectura.

Como se ha señalado anteriormente, Velázquez inició su viaje en diciembre de 1752, y en varias etapas recorrió La Mancha, Extremadura, Andalucía y Castilla. Durante la década 1755-65 hizo cuatro viajes por Andalucía, Ceuta, tres viajes a la Mancha y parte de las dos Castillas. Así lo recoge él mismo en su *Noticia del Viaje de España hecho de orden del Rey* (1765).

Los volúmenes que llevaba formados con todo el material recopilado corroboran que la obra iba por un camino inmejorable, y que habría podido terminarla. En cuanto a los viajes, había podido hacer de forma completa el de Extremadura y buena parte de los cuatro reinos de Andalucía.

En medio de esta época de fecunda labor concurren varias circunstancias desgraciadas que malogran el proyecto en su conjunto, y específicamente la parte de la que Velázquez era responsable. Tras la repentina muerte del Ministro de Estado, Carvajal y Lancaster, el 20 de julio de 1754, se produce la caída política del marqués de la Ensenada, lo que representa un golpe para la continuidad del proyecto

de Velázquez. Ensenada es desterrado el 20 de julio de ese año. En 1756 se consigue la caída del P. Rávago, el jesuita confesor del rey y otro de los favorecedores de este viaje.

La nada ambigua personalidad de Velázquez se refleja en un incidente de este momento. A punto de publicarse los *Orígenes* ese año de 1754, Montiano le aconseja que cambie la dedicatoria que había hecho al marqués de la Ensenada, y dedique el libro al duque de Húscar, uno de los nombres clave en la nueva situación y además director de la Real Academia. Velázquez se niega con el argumento de que prefiere ser agradecido. Pero con detenimiento veremos más adelante las tribulaciones que acarrearán a nuestro autor el asunto de la dedicatoria del libro.

Los proyectos y las personas protegidos por Ensenada fueron sufriendo poco a poco los efectos políticos, y el rey manda suspender, sin razón aparente, los permisos y el dinero.

Parece que la caída de Ensenada no fue la única causa para el fracaso del proyecto. Otra razón importante pudo estar en los prolegómenos de la expulsión de los jesuitas. Andrés Marcos Burriel, el coordinador del proyecto y amigo personal de Velázquez, pertenecía a la Orden, como muchos de sus colaboradores, y dentro de ella o en su entorno se habían educado bastantes de los intelectuales y políticos del momento, como es el caso de nuestro autor. Desde antes de la expulsión de 1767 existía una corriente de rechazo del inmenso poder de los jesuitas, sobre todo en ámbitos como la enseñanza y la investigación.

Se revisan los proyectos auspiciados por el marqués de la Ensenada y mediante una orden de 8 de febrero de 1755 se retira a Velázquez la pensión para su viaje de investigación. Velázquez cuenta con el apoyo de la Academia y de Montiano, y está convencido de la necesidad de su trabajo, por lo que decide continuarlo. Eva Velasco

Moreno (2000: 87) ratifica este dato. Montiano decidió mantener el apoyo económico a Velázquez, y este se habría quedado sin apoyo económico de no haber sido porque la Real Academia de la Historia decidió darle una continuidad al proyecto, al margen de la decisión contraria procedente de la autoridad política.

El 25 de noviembre de 1755 escribe desde Málaga a Montiano para comunicarle que su padre ha renunciado en él a los señoríos de Valdeflores y Sierra Blanca⁴⁸. Se le retira definitivamente la asignación para sus trabajos anticuarios. Pero él se dedica a viajar y a escribir por su cuenta. Ese mismo año envía un *Memorial* a la Academia con un resumen de lo que lleva visto. Se instala otra vez en Málaga, ciudad de la que es «regidor perpetuo». En 1756 deposita en la Academia los materiales recopilados hasta entonces, 65 volúmenes en folio, junto con la relación de su viaje. Además sigue viajando, enviando a la Academia los resultados de sus viajes e imprimiendo algunas obras.

Para no perder su trabajo por completo, publicó dos obras sobre los materiales recopilados. Así, en 1759 en Málaga se imprimen los *Anales de la Nación española*. Evidentemente era el tomo dedicado a la Prehistoria y Protohistoria, que debía preceder a los demás. Junto a esta, publica también en Málaga y en el mismo año una obra relacionada indirectamente con los resultados del viaje, que al parecer tenía acabada y sin poder dar a la luz desde 1752: *Conjeturas sobre las medallas de los reyes godos y suevos de España*. Más datos sobre la importancia y novedad de este viaje literario emprendido por Velázquez pueden consultarse en Mauricio Fabbri (1996) y, especialmente, Gloria Mora (1996).

⁴⁸ «Cartas de Luis José Velázquez a Don Agustín Montiano y Luyando», Biblioteca Nacional, MANUSCRITO 17546, folio 290r. Se trata de la última carta que se conserva.

En la Real Academia de la Historia se conservan todos los documentos originales sobre la gestación de su viaje de investigación, la instrucción que para ello se formó del marqués de la Ensenada, todas las cartas remitidas por el marqués de Valdeflores al Director de la Academia, Montiano, y las que éste a su vez remitía al marqués de la Ensenada, el cual informaba directamente al Rey. Se conservan también los documentos sobre la suspensión de la dotación para el viaje a raíz de la caída de Ensenada, y algunos documentos más relativos a las obras de Velázquez y asuntos académicos relacionados⁴⁹.

El manuscrito 9/6000 de la Real Academia de la Historia tiene como título *Papeles varios de antigüedades*, y contiene diferentes documentos relacionados con la labor de investigación de Velázquez durante su viaje. La complejidad de la tarea encomendada a nuestro autor se percibe mejor si observamos el contenido de este manuscrito. Así, el documento 6 se titula «Instrucción que ha de observar D. Luis Velázquez de la Real Academia de la Historia en el viaje a que está destinada (y que emprendió en el año de 1752) para averiguar y reconocer las antigüedades de España (folio 93r)». Se trata de una relación de diecisiete instrucciones donde se detalla con minuciosidad las tareas asignadas a Velázquez durante su viaje de investigación, y está firmado por el marqués de la Ensenada. Si vemos el contenido de estas instrucciones podemos percibir la complejidad de este viaje, y calibrar mejor por qué Velázquez perseveró en su intento de continuarlo. Este es el contenido de la primera:

1º- Recorrerá en su viaje todas las provincias del continente de España, empezando por Extremadura y continuando por las Andalucías, Reino de Murcia, Valencia, Cataluña, Aragón, Navarra,

⁴⁹ Cf. Martín ALMAGRO-GORBEA y Jorge MAIER (2003: 5).

Guipúzcoa, Vizcaya, Álava, Cuatro Villas de la Mar, Asturias, Galicia, León y las dos Castillas, cuya escala no alterará sin expresa superior orden⁵⁰.

En este mismo manuscrito hay otros dos documentos relacionados con este viaje. El documento 7 se titula «Copia de las cartas que escribió D. Luis José Velázquez a la Academia de la Historia durante el tiempo que tuvo a su cargo la Comisión de la averiguación de las antigüedades de España, años 1753 y 1754» (folio 99r) y el documento 8 lleva como título «Noticia y estado del viaje literario que de orden del Rey emprendió D. Luis José Velázquez en averiguación de las antigüedades de España» (folio 136r). Las cartas incluidas en el documento 7 tienen un carácter oficial, y son distintas a las contenidas en el manuscrito 17546 de la Biblioteca Nacional de Madrid y titulado «Cartas de Luis Joseph Velázquez a Don Agustín de Montiano y Luyando», de las que nos ocuparemos en el apartado 3.4. En ellas da cuenta de los progresos de su viaje y va perfilando la estructura de la obra histórica que elaborará a partir de los materiales recogidos. Del documento 8 llama la atención el empleo de *literario* en su título, designación que puede entenderse perfectamente a tenor de lo visto en el apartado 1.2 acerca de los conceptos de *literatura* e *historia literaria*.

En 1760 presenta en la Academia de nuevo la colección de documentos provenientes de sus investigaciones. El marqués de Laurencín (1926: 106-107) nos informa de que en las sesiones de 21 y 28 de noviembre de 1760 da cuenta a la Academia de su viaje literario y comienza a leer las memorias que estaba escribiendo sobre el mismo. El contenido de lo elaborado por Velázquez hasta ese momento puede verse en el documento 8 del manuscrito 9/6000 de la

⁵⁰ REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA: *Papeles varios de antigüedades*, manuscrito 9/6000 de la RAH, folio 93r.

Real Academia de la Historia. En el folio 136r se explica la causa de la elaboración de este documento: «La Academia por acuerdo de la Junta del día 17 de octubre de este año, ordenó a todos sus Individuos que dentro del término de cuatro meses diesen una razón puntual de todas las obras y encargos particulares confiados a su Dirección». El documento, elaborado por Velázquez y firmado con fecha de 21 de noviembre de 1760, explica, de forma resumida, la manera en la que ejecutó su viaje y las obras elaboradas con los materiales recopilados.

En estos años goza de gran prestigio intelectual en la corte; su obra cada vez es más amplia, publica poco a poco, por lo que gran parte de ella quedará inédita. Pero las relaciones con la Academia de la Historia irán empeorando progresivamente. Su afán de seguir su trabajo de investigación y de publicar los resultados al margen de la propia Academia provoca una situación de tirantez cada vez mayor entre esta institución y nuestro autor⁵¹.

En 1764, confiado en una cierta mejora de la situación, publica una obra de sátira política, la *Colección de diferentes escritos relativos al Cortejo*, que encuentra un buen eco por la rápida segunda edición que tiene al año siguiente⁵². La obra está editada bajo el pseudónimo de Liberio Veranio, y posiblemente Valdeflores la editó por su cuenta pues no figura la obligada licencia del Consejo⁵³. Se trata de una recopilación de varios textos, entre los que se incluía los *Ejercicios de los nuditos para el uso de los ayudantes mayores del cortejo, que se dedican a instruir a las damas reclutas* cuya primera edición prohibió el Santo Oficio⁵⁴, o los *Elementos del cortejo para*

⁵¹ Manuel ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR nos ofrece unas interesantes reflexiones al respecto en su libro (1996: 37 y siguientes).

⁵² Breves datos sobre esta obra pueden consultarse en Paul-J. GUINARD (1973: 468), sobre todo relativos al concepto de «cortejo» en la época.

⁵³ Así lo recoge Carmen MARTÍN GAITE en sus *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI, 1972, páginas 182-183, donde podemos encontrar más datos sobre este libro.

⁵⁴ Véase ÁLVAREZ BARRIENTOS (2005: 240).

uso de damas principiantes de Cayetano Sixto García (Madrid, Andrés Ortega, 1763), retirado al poco tiempo de su publicación por la censura. El estilo del que se sirve el autor se pondría de moda en los impresos costumbristas de la década de los noventa y consistía en desarrollar el contenido siguiendo una estructura lógica similar a la presentada para el estudio matemático⁵⁵. Precisamente esta obra menor en la producción de Velázquez marca el principio de su fin, fundamentalmente por las repercusiones posteriores que su publicación tuvo en el proceso que se instruyó contra el marqués de Valdeflores. Más adelante veremos con detenimiento datos fundamentales sobre todo este proceso.

En agosto de 1759 había muerto Fernando VI y le había sucedido en el trono Carlos III, lo que supuso una momentánea mejora para la situación del marqués de la Ensenada y de todos los que estaban bajo su círculo de influencia, pues a él, como a otros desterrados, se le permite regresar a la Corte en 1760. En 1764 el nuevo rey ofrece a Luis José Velázquez un título nobiliario, que él acepta, aunque consigue que le sea otorgado primero a su padre. Según Julio Mathias (1959: 64), y recoge Álvarez Martí-Aguilar (1996: 40), el 17 de mayo de 1764 el rey otorga el marquesado de Valdeflores a Francisco Pascual Velázquez Angulo y Rentero, undécimo señor de Valdeflores y de Sierra Blanca y padre de nuestro autor. La obra de Velázquez sigue creciendo, no deja de escribir y de investigar, y así en 1765 publica su importante *Noticia del viaje de España*, obra que condensa el proyecto de su viaje y de su planeada Historia General de la nación.

El 1 de noviembre de 1764 muere su amigo Montiano. Como sucesor de Montiano se nombra a Pedro Rodríguez de Campomanes en el cargo de director de la Academia. Campomanes se opone a la

⁵⁵ Cf. Juana VÁZQUEZ MARÍN (1996: 397).

centralización en Velázquez del trabajo que estaba llevando a cabo; además sabemos también que existía desde hacía tiempo cierta manifiesta animadversión hacia Velázquez por parte del nuevo director de la Academia de la Historia. Sin duda algo debió influir en el deterioro de la relación. Según Gil Fernández (1976: 36-37), Velázquez pudo ser quien introdujera a Campomanes en los estudios helenísticos⁵⁶.

En 1766 se produce el motín de Esquilache, y el 20 de octubre Velázquez es arrestado. Se le relaciona con el motín y es inculcado en la causa abierta contra la *Compañía de Jesús* y sus protectores, (posteriormente la Orden sería expulsada en 1767). Cuarenta y un testigos fueron examinados en su proceso, en el cual Campomanes actuó como fiscal. Aunque no se le pudo justificar delito alguno y el día que se sentenció la causa la acusación terminó con un gran elogio a su persona⁵⁷, es declarado culpable y conducido al castillo de Alicante donde pasará cuatro años. Después es llevado al castillo de Alhucemas donde estará en prisión un año y medio. Sus manuscritos y sus libros quedaron en Madrid, a disposición del Gobierno.

Fue una de las primeras víctimas de la segunda y definitiva caída de Ensenada, el cual fue vinculado con los motines de 1766 y fue desterrado nuevamente a Medina del Campo, donde murió en 1781.

Velázquez fue acusado y procesado, el mismo año de 1767, por su hipotética implicación en el motín, y por mantener relaciones estrechas con el P. Isidro López, y en consecuencia, sospechoso de ser un «fanático terciario» o un agente externo en la causa supuestamente

⁵⁶ Para ello se basa en una afirmación de SEMPERE Y GUARINOS, el cual en su *Ensayo...* cita a Velázquez como contertulio de Campomanes en la «Asamblea amistosa literaria» que se reunía en el domicilio de Jorge Juan en Cádiz. Véase *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, tomo III, Madrid, Imprenta Real, 1786, página 155.

⁵⁷ Véase EGUÍA RUIZ (1947: 232).

regicida y antimonárquica de los jesuitas. En 1768 algunas personas intentaron influir a su favor. Precisamente su relación con los jesuitas es uno de los episodios que más han interesado en su biografía. Su vinculación con la Compañía ha atraído, incluso, el interés de la literatura de ficción. Arturo Pérez-Reverte, en su novela *La carta esférica*, hace aparecer a Velázquez relacionado con la trama de conspiración ideada por los jesuitas y que está en la base del argumento de la obra:

Con el tiempo, Tánger había identificado a todos los personajes citados en la carta. [...] La persona designada como V. era Luis Velázquez de Velasco, marqués de Valdeflores, literato e íntimo de la Compañía, que habría de pagar esa amistad con diez años de cárcel en los presidios de Alicante y Alhucemas⁵⁸.

Curiosamente, de toda la biografía de Velázquez, el suceso que ha atraído a este escritor es precisamente la caída en desgracia del erudito malagueño.

En la Real Academia de la Historia se conserva el manuscrito 9/7230 titulado *Jesuitas Legajo*, y en él se conservan varios documentos. Uno de ellos, por lo que interesa al proceso de Velázquez, tiene fecha de 1769 y se titula «Valdeflores», y como subtítulo «Testimonio con Inserción de lo Esencial de la Causa escritas contra D. Luis José Velázquez, Marqués de Valdeflores». De este documento se pueden extraer algunos datos sobre el proceso a Velázquez; entre ellos, los principales motivos de cargo como fueron su amistad con los regulares de la Compañía de Jesús, «señaladamente con el P. Miguel de Benavente», la publicación de su libro *Elementos del cortejo*, y el haber visto a Velázquez en los días de la conmoción

⁵⁸ Madrid, Alaguara, 2000, página 291.

en distintos parajes de capa y sombrero redondo. Otros documentos tienen ya relación con su estancia en la prisión. Hay copias de cartas escritas por Velázquez desde Alicante y Alhucemas en las que se queja de su mala salud y de sus condiciones de vida, solicita que se le devuelvan sus papeles pertenecientes a la literatura (29 de noviembre de 1770) desde Alhucemas. En carta de 5 de agosto de 1771 se queja del estado de salud de su madre y de su familia, y del suyo propio, por lo que solicita residir en cualquier lugar del reino de Granada. Etcétera. Este manuscrito nos transmite el final tristísimo de la vida de este personaje: luchando por la recuperación de sus bienes y de su título nobiliario, suplicando un traslado para terminar sus días cerca de los suyos.

Como acto «de su Real benignidad» el Rey, a través de su Consejo Extraordinario, le permite trasladarse a vivir a Granada en 1771, y en 1772 a una legua de Málaga⁵⁹. En enero de 1772 sale de prisión y vuelve a Málaga. Debía de ser en ese momento un hombre completamente abatido por las adversidades y el exilio. Allí vive en una propiedad de la familia próxima a Málaga. Al ser detenido en Madrid se le embargaron sus libros y papeles; el rey ordenó cuando fue liberado que se le devolvieran pero se perdieron bastantes manuscritos.

A los pocos meses de recuperar su libertad, retirado en una casa de campo en las afueras de Málaga⁶⁰, con su madre y sus hermanos, el 7 de noviembre de 1772, recién cumplidos los cincuenta años de edad, le sobreviene una apoplejía fulminante de la que no se recupera. En el acta de la Real Academia de la Historia del día 27 de noviembre siguiente se notificó oficialmente el fallecimiento del académico y se acordó encargar por su alma las cincuenta misas de rigor.

⁵⁹ Cf. DEACON (1988: 405), que cita el manuscrito 9/7230.

⁶⁰ No nos ha sido posible precisar dónde se encuentran los restos de Velázquez. La bibliografía existente repite este dato, pero no aporta más información al respecto.

A partir del motín de Esquilache y su posterior encarcelamiento el marqués de Valdeflores no pudo publicar ni una sola línea de las muchas obras que tenía preparadas. Había publicado siete obras, la mayoría a su cargo y en medio de muchas dificultades y retrasos, y otras veintidós dejaba manuscritas. Su obra más importante, su proyecto historiográfico iniciado en 1752, que le habría consagrado como historiador, llevaba veinte años en cajones y legajos en el momento de su muerte.

El final de sus manuscritos siguió una historia tan lamentable como la del propio autor. A la muerte de Velázquez quedaron en poder de su familia. Hacia 1795 parece que se suscita de nuevo el interés por terminar de una vez la recopilación de fuentes documentales para la Historia de España. El 31 de julio de 1795, veintitrés años después de la muerte de Velázquez, la Real Academia de la Historia, consciente del valor del trabajo allí contenido para servir de base al nuevo plan, se dirige a Manuel Godoy, valido de Carlos IV, para solicitarle que, de parte del rey, se reclamaran del heredero del marqués, entonces su hermano Francisco Velázquez, residente en Málaga, los manuscritos con el argumento de que los viajes y estudios se habían hecho a cargo de Fernando VI. A ello accede el rey y el 30 de abril de 1796 Francisco Velázquez, al tiempo que accede a la petición, solicita para otro hermano el título de Castilla como marqués de Valdeflores.

Manda cuatro cajones de manuscritos y documentos diversos a la Real Academia de la Historia, acompañados de un índice de contenidos. Se acordó comenzar la revisión de todo ello y así se hizo en septiembre de 1798. Pero la *Academia*, tras unos años, no continuó con la revisión de los fondos, aunque los conservó cuidadosamente. Algunos breves datos sobre la colección de manuscritos del marqués de Valdeflores en la Real Academia de la Historia contiene el libro de

M^a Victoria Alberola Fioravanti (1995: 111-112), entre ellos la fecha de ingreso de los manuscritos en esa institución, el contenido y la descripción de la colección.

Sobre las causas de su encarcelamiento y el proceso que sufrió tenemos interesantes noticias en el libro de Constancio Eguía Ruiz (1947) y los artículos de Philip Deacon (1976 y 1988).

Una idea de la injusticia que se cometió contra Velázquez nos la puede proporcionar las palabras de Eguía Ruiz (1947: 225): «Confesamos que de las tres enormes iniquidades cometidas a cuento de los jesuitas contra Gándara, Hermoso y Velázquez, [...] la que más nos aflige y apesadumbra es la cometida contra el ilustre y sabio Marqués de Valdeflores, don Luis Velázquez de Velasco. Jamás se juntaron en uno, con tan inicua oposición, los méritos de un buen patriota y el acoso rabioso de unos ministros ensañados contra la víctima». La idea de injusticia cometida contra Velázquez ha sido puesta de manifiesto por diferentes autores que ven un final triste e inicuo para un hombre que no lo merecía. Ya a mediados del siglo XIX se preguntaba Leopoldo Augusto de Cueto por las posibles razones de su encarcelamiento, las circunstancias de oscurantismo que se dieron en su proceso y lo injusto de la situación vivida por Velázquez: «La historia, cubierta en esta parte de un misterioso velo, no explica cómo un hombre de pensamiento tan libre, tan brioso y tan despreocupado pudo ser envuelto en la causa del motín de Esquilache, y en la que se formó contra los jesuitas y sus parciales»⁶¹.

Estos son algunos de los datos fundamentales relacionados con Velázquez. Todo arranca con el motín de Madrid de 1766, provocado por el conflicto entre las diferentes posturas de la nobleza española a

⁶¹ Leopoldo Augusto de CUETO: «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», introducción al tomo I de su colección *Poetas líricos del siglo XVIII*, (Biblioteca de Autores Españoles 61), Madrid, Rivadeneira, 1869. Citamos por la edición de Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1921, página CXXII.

mediados del siglo XVIII, dividida entre el apoyo o la resistencia al reformismo real.

Desde el principio de las agitaciones en marzo de 1766 diversos escritos subversivos jugaron un papel determinante en las protestas. Un caso de especial importancia para el Gobierno fue la huida a Aranjuez de la familia real. Como condición previa a su posible vuelta a Madrid el rey había impuesto que una delegación en la que estuviera representada la nobleza, el clero, los gremios y el ayuntamiento madrileño mandaran diputados para pedir perdón por los excesos cometidos, para dar a entender así que estos grupos no habían tomado parte en los acontecimientos. En abril tres de los delegados recibieron cartas firmadas por el «Tribuno de la Plebe» en las que se les amenazaba para que no fueran a pedir perdón al rey, pues los motivos de las protestas estaban justificados. El Gobierno inició unas investigaciones con el fin de descubrir al autor de esas tres cartas. El 19 de octubre el Consejo Extraordinario que supervisaba las investigaciones creyó tener ya pruebas suficientes para acusar a Luis José Velázquez, quien fue detenido la noche del 20, y trasladado a continuación al castillo de Alicante.

La reacción del Gobierno ante la campaña propagandística provocó un bando por el que se prohibía cualquier escrito subversivo. Esta medida no se limitaba a la composición de pasquines, sino que ponía restricciones a la libre expresión de ideas que no fueran bien acogidas por el Gobierno. Como respuesta a esta medida el bando fue sustituido por otro cartel provocativo titulado *Contrabando*, que a su vez desencadenó más investigaciones. Esta prohibición y otras parecidas tuvieron gran repercusión en el clima literario de los meses y años sucesivos, pues a partir de entonces cualquier comentario adverso sobre personajes públicos o medidas gubernamentales era mirado por las autoridades como un acto criminal. Diego de Torres

Villarroel en 1766, José Cadalso en 1768, y García de la Huerta, sentenciado a diez años de cárcel acusado de escribir sátiras consideradas ofensivas contra el Gobierno, sufrieron todas estas medidas.

Deacon (1976) investiga la postura de García de la Huerta con respecto a este conflicto, sus relaciones con miembros de la oposición aristocrática, y la fecha de composición de su obra *Raquel* y su posible papel como manifiesto aristocrático. En el transcurso de las largas investigaciones sobre Velázquez aparece el nombre de García de la Huerta varias veces para dar a entender que hubo estrechas relaciones entre los dos escritores, e incluso sabemos que mantuvieron una relación epistolar. Por las referencias de algunos testigos puede entenderse que entre García de la Huerta y Velázquez existía cierta afinidad ideológica aparte de su evidente trato personal. Deacon (1988:403) piensa que es posible afirmar que Huerta y Velázquez habrían deseado ver cambios gubernamentales que restituyeran a la nobleza en los Consejos reales y que ésta actuara como fuerza moderadora del poder monárquico. Durante el proceso el fiscal llamó la atención sobre un folleto escrito por Velázquez, *Elementos del Cortejo*. Esta sátira había sido publicada ya en 1763 y 1764, pero solo adquirió significación para el Gobierno cuando Velázquez fue acusado de componer escritos sediciosos. Sirvió para demostrar la actitud de Velázquez hacia la monarquía y pasó a formar parte de la evidencia considerada por el Consejo al dictar la sentencia de diez años de cárcel. En opinión de Deacon (1988: 403) los argumentos de Huerta reivindicando el poder de la aristocracia española se sintetizan en su obra *Raquel*, mientras que los de Velázquez sobre el equilibrio de poder entre monarca y nobleza se encuentran en su *Colección de diferentes escritos relativos al cortejo*.

Referencias interesantes que se extraen del proceso contra Velázquez son su amistad con García de la Huerta (con el que había coincidido en las Reales Academias y en varias tertulias), su correspondencia cruzada durante la estancia de García de la Huerta en París, y la posibilidad de que Velázquez manejara un ejemplar de la *Raquel* antes de la salida de su autor hacia la ciudad francesa.

El libro de Eguía Ruiz nos ofrece información bastante exhaustiva sobre la relación entre el Motín de Esquilache y la consiguiente expulsión de la Compañía de Jesús de España. El autor comienza con el motivo del motín y los acontecimientos que se sucedieron durante aquellos días. Después de tratar de los miembros de la Compañía inculpados por el motín, trata de otras personas que fueron acusadas de complicidad con los amotinados. Eguía se ocupa de Velázquez, y ve en su relación con los jesuitas una de las posibles causas de su caída en desgracia:

Sus estudios brillantes en los jesuitas de Granada, el trato con ellos al graduarse en Roma (1745), y el haber quizá contribuido el padre Rávago a que el Marqués de la Ensenada, en 1752, recién investido Velázquez del hábito de Santiago, le confiriese el encargo de recoger datos y documentos para formar una Historia monumental de España, cargo que cumplió fructuosa y lealmente, fueron los puntos de contacto que dieron fácil asidero, primero, a su amistad con la Compañía de Jesús, y luego, a verse envuelto con ella en las mismas odiosidades⁶².

Para este autor, el largo proceso y posterior confinamiento a que fue sometido Velázquez está relacionado con las desavenencias surgidas en el seno de la Academia de la Historia por el intento de

⁶² En EGUÍA RUIZ (1947: 226).

Velázquez de continuar a toda costa con sus trabajos de investigación. En 1760 el secretario de la Academia, Llaguno, de acuerdo con el director Montiano y Luyando, certificaba los méritos de Velázquez en su tarea de investigación a través de los viajes realizados por España. Como se ha mencionado más arriba, en 1764 muere Montiano, y como sucesor se nombra a Pedro Rodríguez de Campomanes en el cargo de director de la Academia; este se había opuesto desde siempre a la centralización en Velázquez del trabajo que estaba llevando a cabo. Pero, además, existía cierta manifiesta animadversión hacia Velázquez por parte de Campomanes. Según Eguía Ruiz, Campomanes aprovechó el alboroto de Madrid para vengarse de Velázquez y parar la impresión de la obra historiográfica que nuestro autor estaba intentando realizar con los materiales recopilados a través de sus viajes.

Contamos con un retrato del joven Velázquez pintado por Enrique Jaraba Jiménez (1871-1926) y que se encuentra en el Salón de actos del Ayuntamiento de Málaga. Por la monografía de Eduardo Fabre Escamilla (2002: 191) sabemos que se trata de un óleo sobre lienzo de un metro de diámetro aproximadamente, compuesto entre 1917-1918. Fabre Escamilla (2002: 87) también nos explica el motivo de la composición del cuadro. Cuando se construyó el nuevo edificio que iba a albergar el Ayuntamiento de la ciudad se acordó poner en los lunetos del Salón de Fiestas los retratos de veinte malagueños ilustres, para lo que se propuso una lista de veinte personajes malagueños ilustres, entre los que aparecía Velázquez. Jaraba realizó seis de estos veinte retratos, entre ellos el del marqués de Valdeflores.

El retrato que se reproduce a continuación proviene de la monografía de Fabre Escamilla (2002: 244). Nótese en el rótulo al pie la confusión en el orden de los nombres de Velázquez. Nos anuncia ya

una confusión que veremos aparecer varias veces en el presente trabajo.



3.2 LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO Y LA GÉNESIS DE *LOS ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA*

3.2.1 LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO

La importancia de la Academia del Buen Gusto, como veremos, se debe a varios motivos. Las academias fueron lugares donde se generó

la cultura de la época, centros fundamentales en los que se desarrollaron las polémicas intelectuales, foros por los que comenzaron a entrar las ideas nuevas.

Históricamente existe un dato crucial: la Academia del Buen Gusto coincide en el tiempo con un momento histórico fundamental como es el reinado de Fernando VI, hacia mediados de siglo, que se identifica con el intento de restituir a la nación su prestigio y sus valores en todos los campos, especialmente en el campo de la cultura. Desde su subida al trono en 1746, se distinguió en su reinado por sus creaciones civiles (camino, canales, puertos como el de Cartagena, potenciación de la Marina, reorganización de la hacienda, auge de la industria y el comercio, etc.) y también por sus medidas protectoras del arte y de la ciencia, como fueron la creación del Jardín Botánico de Madrid, del observatorio astronómico y especialmente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Fernando VI representa un renacimiento cultural de especial interés en contraste con los decenios de Felipe V.

Durante estos años en los que Velázquez formó parte de esta academia no escribió la obra que estamos estudiando, pero sin duda fue un periodo crucial de formación en el que se deslindan sus criterios acerca de lo que es literatura y que luego va a verter en su obra.

Aunque contamos con una brevísima referencia en el *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* de Cayetano Alberto de la Barrera⁶³, el estudio primero acerca de la Academia se lo debemos a Leopoldo Augusto de Cueto, marqués de Valmar, en su «Bosquejo

⁶³ Cayetano Alberto de la BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860. La referencia a la Academia está en la página 99, bajo la entrada correspondiente a fray Juan de la Concepción.

histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII»⁶⁴, cuyo mérito estriba en que fue el primero en dar a conocer noticias sobre esta institución basándose únicamente en los manuscritos que conservaban las *Actas* de la Academia. Desde ese estudio pionero hasta mediados del siglo XX existe apenas bibliografía, salvo las páginas que les dedican Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*⁶⁵, o Uhagón y Guardamino en su estudio sobre Montiano⁶⁶. Comienza de nuevo a interesar la Academia del Buen Gusto justo en los años del resurgir del interés por el siglo ilustrado. De esta etapa, entre otras varias, son las referencias que aparecen en la obra de John A. Cook (1959: 76-80) y más adelante los estudios de Caso González (1980 y 1981) o Tortosa Linde (1988), hasta llegar a la completa monografía de Berbel Rodríguez (2003), uno de los estudios más detallados hasta el momento, en el que su autor se centra en el «grupo innovador de la Academia del Buen Gusto» y su relación con el nacimiento de la tragedia neoclásica en España.

José Miguel Caso González (1981) es el autor de un estudio pionero de recuperación de la Academia, que coincide en la fecha con los años del movimiento de recuperación de la cultura ilustrada. A partir de este artículo la bibliografía ha ido aumentando, y contamos con suficientes datos acerca del valor y la significación que la Academia tuvo en su época. En este estudio su autor en primer lugar justifica el interés por estudiar de nuevo esta institución y lo que

⁶⁴ CUETO se ocupa de la Academia del Buen Gusto en el «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», la introducción al tomo I de su colección *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneira, 1869, (Biblioteca de Autores Españoles 61). En la edición de Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1921, páginas LXXXIX-XCII. En concreto habla del manuscrito donde se conservan las *Actas* de la Academia por primera vez en la página LXXXIX.

⁶⁵ *Historia de las ideas estéticas en España. III, Siglo XVIII* (edición de Enrique SÁNCHEZ REYES), Madrid, CSIC, 1962, tercera edición, páginas 261-264.

⁶⁶ Francisco Rafael de UHAGÓN Y GUARDAMINO, marqués de Laurencín: *Don Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764), Primer Director de la Real Academia de la Historia. Noticias y documentos*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1926, páginas 157-164.

significó en el mundo cultural de la época. Existen dos razones para estudiar de nuevo la Academia del Buen Gusto: la primera arranca del hecho de que después de Leopoldo Augusto de Cueto no parece que nadie haya vuelto a examinar detalladamente las *Actas* de la Academia más que para casos concretos, ya que todos los críticos dan la impresión de fundarse en lo que dijo Cueto, sin más que añadir su juicio personal sobre las poesías publicadas por el mismo Cueto. La segunda razón es que la Academia puede presentarse como la síntesis de lo que por esos años está ocurriendo en la poesía española. Cree, pues, que es posible estudiar desde nuevas perspectivas la actividad de aquella Academia, a los 110 años del *Bosquejo* del marqués de Valmar, uno de los trabajos de crítica literaria del siglo XIX que todavía es necesario consultar habitualmente, no sólo por la abundancia de documentación de primera mano que su autor manejó, sino también porque sus juicios tienen auténtico valor histórico.

La razón de la nueva perspectiva está, para Caso González, en que al concebir la historia literaria como una narración lineal en el tiempo, lo que sucede entre 1749 y 1751 en el salón de la marquesa de Sarria es muy significativo para conocer la situación de la poesía en ese momento (1981: 383).

Según Nicolás Marín (1971: 160) coincide el inicio de esta academia con la dispersión de la Academia del Trípode de Granada, varios de cuyos miembros fueron a engrosar la lista de académicos de la de Madrid: Torrepalma y Porcel. Posteriormente se les unirá Velázquez. Las actas nos muestran que a los pocos meses la mayor parte de los nobles había desaparecido, y que están frente a frente los andaluces cultos frente a los castellanos clasicistas. Este último grupo recibirá en julio y septiembre de 1750 un importante refuerzo: el ingreso de Luzán y de Velázquez.

La Academia fue dirigida por Josefa de Zúñiga y Castro, condesa viuda de Lemos y marquesa de Sarria, en cuya casa tuvieron lugar las reuniones. La Academia del Buen Gusto reunía a la manera francesa damas distinguidas y cultas y caballeros doctos y célebres, tenía por presidenta a la condesa de Lemos, más tarde Marquesa de Sarria, camarera mayor de la reina. La asistían varias amigas suyas como la duquesa viuda de Arcos, duquesa de Santisteban, la marquesa de Estepa y otras.

Berbel Rodríguez (2003: 20) caracteriza esta institución como heredera de las tertulias y academias que desde el último tercio del siglo XVII intentaron romper con el saber tradicional, escolástico y aristotélico, para construir un nuevo sistema de pensamiento basado en la ciencia, el racionalismo crítico y el método experimental. Al igual que la Academia del Trípode, constituye una excepción a la tendencia del siglo XVIII que convertía estos organismos en instituciones públicas y estatales bajo la protección regia, tendencia que motivó el nacimiento de la Real Academia Española o la Academia de la Historia. Berbel Rodríguez, como Aguilar Piñal o Juan Luis Alborg, considera este círculo intelectual como una «tertulia privada», para lo que hay que tener en cuenta que en el siglo XVIII la palabra academia se usaba con el sentido de tertulia. Sebold (2003: 468) y Baasner (1995: 100) también nos ofrecen datos sobre esta institución. Esta academia, como otras academias y tertulias de carácter privado de la época, fueron reuniones de poetas a las que los contertulios llevaban sus originales a fin de que se comentasen y se recomendasen enmiendas cuando pareciesen necesarias. En cada sesión de esta academia varios poetas leían obras originales, y después se examinaban críticamente entre todos.

En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva bajo la signatura MS 18476 un manuscrito que recoge las *Actas de la*

Academia del Buen Gusto que se celebraba en esta Corte por los años 1749-1751, con las poesías originales que en ella se leyeron. Este manuscrito se conserva dividido en dos cajas y veintiséis carpetas. Al no estar numeradas las páginas, ha sido fácil el cambio de ordenación. Los poemas que figuran en una determinada sesión académica han podido leerse en otra anterior o posterior, por lo que no siempre es posible una datación precisa. Se perdieron las Constituciones de la *Academia*, pero existen actas de veinticuatro reuniones celebradas entre el 11 de diciembre de 1749 y el 29 de abril de 1751. Se conservan las actas correspondientes a veintitrés sesiones, más la carpeta y cuatro poemas de otra, precisamente la última, la de 29 de abril de 1751. Hemos consultado este manuscrito para extractar los textos teóricos que Velázquez presentó en esta Academia y que se presentan en apéndice.

En su estudio, Caso González (1981) trata de las fechas de las reuniones de la Academia y de las actas conservadas. Se ocupa también de los asistentes a esas reuniones, los académicos que formaron parte de las veintitrés sesiones de la Academia, con sus nombres académicos, reconocidos directamente por las actas de esta institución, y pasa a conjeturar acerca de otros asistentes de difícil adscripción.

En apéndice Caso González facilita los académicos asistentes a cada una de las sesiones de la Academia según las *Actas*. Trata asimismo del escenario donde se celebraron las sesiones, las actividades académicas que desarrollaron. Para lo que no encuentra una explicación clara Caso González es para el final de la Academia en abril de 1751. La presidenta fue siempre la misma; existían un Vicepresidente, un Fiscal y un Secretario. El Secretario era Montiano y Luyando, que continuó en el cargo hasta el 25 de febrero de 1751.

De todos estos datos solo nos interesan determinados autores de los que vamos a tratar con detenimiento, y un dato interesante que facilita Caso González (1981: 387): los académicos más asiduos fueron Montiano, Villarroel, Porcel y Torrepalma. A continuación Luzán y Velázquez, y Nasarre, que es el único académico que muere durante la existencia de la Academia.

En algunas ocasiones se señalaban temas concretos a los académicos, pero lo general era que se les dejara libertad para presentar lo que quisieran. No solo se leían poemas inéditos, sino también impresos. Al menos en las *Actas* se conservan quince poemas de Villarroel, en metros diversos, y la *Fábula de Júpiter y Europa* de Salduña. Las actividades académicas no solo consistieron en la lectura de poemas de los miembros de la Academia, sino que se extendieron, aparte de discursos *ad hoc* y censuras o vejámenes de la labor poética de los académicos, a otros aspectos literarios. Velázquez presentó una crítica de la *Virginia* de Montiano, aparte de un discurso sobre las cualidades que debe tener un poeta.

Nicolás Marín (1971: 161) nos aporta información acerca de las dos facciones que se encuentran dentro de la Academia. Los andaluces (Torrepalma y Porcel, de gusto culto, como Marín los define) están frente a Nasarre, Montiano y Luzán. Nasarre ha publicado en 1749 las comedias de Cervantes con «prólogo clasicista»; Montiano acaba de imprimir su *Virginia* con un discurso preliminar muy neoclásico, que fue leído en la misma Academia con aplauso de sus partidarios; Luzán, aparte su antigua *Poética*, prepara sus *Memorias literarias de París*, de donde acaba de volver, «y como muestra de su progresivo entusiasmo por lo francés traduce y lee a sus compañeros una obrita lacrimosa de La Chaussée». Incluso la actitud de los granadinos, como los llama Nicolás Marín, rozará tangencialmente las ideas del recién llegado Velázquez, que había leído unos días antes su disertación

sobre la poesía, en la que planteaba precisamente el problema de cómo armonizar las reglas con la necesaria libertad artística.

Más adelante este autor (1971: 162) nos refiere la actitud de Torrepalma en su papel de presidente de la Academia, y tras su discurso *Oración del Presidente con que se introdujo la Academia*, en el que se descubre admirador incluso de poetas barrocos tardíos, pudo resultar escandaloso para algunos miembros y quizá resultó ser la causa que motivara la elección de Luzán como presidente del nuevo cuatrimestre.

Gabriela Makowiecka en su monografía sobre Luzán (1973: 73 y siguientes) trata también con detenimiento de la Academia del Buen Gusto. Esta autora indica que Luzán ingresó en la Academia muy poco después de su vuelta de París. Fue introducido y recomendado por José de Carvajal, y, en palabras de Makowiecka, fue uno de los miembros más asiduos y brillantes de este salón. Luzán leyó al ingresar en la Academia una *Canción*, que fue del agrado de todos, y que años después Velázquez solicitaría a su amigo Montiano a través de su correspondencia, pues Velázquez la consideraba una de las mejores obras de Luzán. Según Makowiecka, Luzán tradujo *Le préjugé à la mode* de De la Chaussée en honor de la presidenta de la Academia.

Es muy significativo para Caso González (1981: 391) que en la Academia convivieran en relativa paz y armonía autores tan desemejantes como el conde de Salduña y Luzán, como Torrepalma y Velázquez, como Montiano y Villarroel. Entre los autores de estilo tradicional Caso González cita a José de Villarroel o a Alonso de Solís Folch de Cardona, conde de Salduña, gongorista a ultranza, que figura en las *Actas* con un poema impreso *Fábula de Júpiter y Europa*; en las cien octavas de este poema aparecen todos los rasgos típicos de la poesía de Góngora, su imitación llega a la copia de frases

y hasta de versos enteros del *Polifemo* o de las *Soledades*. Con humor, Caso González (1981: 396) comenta que Luzán debió de estremecerse en su asiento al escuchar la lectura de la *Fábula*. Para Caso González los dos poetas más importantes de la Academia son sin duda Porcel y Torrepalma. Porcel es un testimonio de libertad poética, de defensa del gongorismo. Don Alonso Verdugo y Castilla, señor de Gor y conde de Torrepalma, fue el promotor y uno de los fundadores de la Academia. Entre los poetas innovadores, Caso González se ocupa de Montiano, el cual representa una actitud clasicista que está personificada también en Luzán, Nasarre y Velázquez. Se ocupa después de Luzán, Nasarre y con más detenimiento de Velázquez.

En opinión de Pedro Álvarez de Miranda (1992: 72), entre la intelectualidad de la época puede hablarse de un «círculo de Luzán», el de los ambientes neoclásicos de la corte, en el que se movían Montiano, Nasarre, Velázquez o Juan de Iriarte, autores que compartieron las sesiones de la Academia del Buen Gusto. Sabemos también por Caso González (1980) la relación existente entre algunos miembros de la Academia del Buen Gusto y Nicolás Moratín. El autor dramático entabló amistad con Velázquez en la tertulia que Montiano organizó en su casa después de la disolución de la Academia del Buen Gusto, y sabemos por Caso González que el enlace entre los ideales literarios de Moratín padre con la desaparecida Academia del Buen Gusto se produjo a través de la relación con Montiano y Velázquez.

Caso González nos facilita información sobre la labor de Velázquez en el seno de la Academia. Afirma al respecto (1981: 408): «Uno de los autores del siglo XVIII de los que menos sabemos es, sin duda, Luis José Velázquez. Fue el último en ingresar en la Academia, y ello antes de publicar ninguna de sus obras. Debió de ser Montiano el que le introdujera en los salones de la Marquesa de Sarria, como fue el que le llevó por la misma época a la Academia de la Historia». En

las *Actas* quedan dos escritos suyos en prosa y ocho poemas, dos todavía inéditos. Los textos publicados (tres idilios y tres sonetos) fueron incluidos por Cueto en la Biblioteca de Autores Españoles⁶⁷; textos, apunta Caso González, que fueron reproducidos con varias y caprichosas correcciones, como solía hacer Cueto. Los inéditos son el soneto «Estábame una vida yo pasando» y la oda «Apolo, tú me pones», de sabor anacreóntico y que es un elogio de Nasarre, poco después de su muerte.

El primer escrito en prosa fue lo que podríamos llamar su discurso de ingreso en la Academia del Buen Gusto, leído en la sesión del 3 de septiembre de 1750, en cuya acta queda constancia de que fue admitido; podría titularse *Sobre las cualidades de la poesía* según Caso González (1981: 408). El segundo es un análisis de la *Virginia* de Montiano que se corresponde en parte con lo que dirá después en sus *Orígenes*.

Caso González ignora si se conserva un manuscrito de *Varias poesías*, muchas de ellas satíricas, que cita el marqués de Valmar (1871: 514). A él solo le interesan los ocho poemas conservados en las *Actas*, pues la poesía de Velázquez le parece un buen ejemplo de poesía rococó. Incluso afirma que acaso puede ser la más innovadora de todo el grupo por el sentido de los poemas amorosos, por los atisbos moralizantes, por el reflejo o imitación de poetas del XVI o por el tema de la felicidad del pastor, sin olvidar el aire anacreóntico de la oda inédita en que se hace el elogio de Nasarre, y copia algunos de los versos procedentes de la carpeta 22.

Y una última reflexión muy interesante de Caso González sobre Velázquez. Para este autor es una lástima que conozcamos tan poca cosa de sus obras literarias. Acaso sus obras históricas y eruditas

⁶⁷ Leopoldo Augusto de CUETO, *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo III (Biblioteca de Autores Españoles 67), Madrid, Rivadeneira, 1871. Citamos por la edición de Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1922 (tomo III), páginas 514-515.

cegaron la inspiración poética; pero, sin poder considerarle gran poeta, anunciaba dotes superiores a la mayoría de los autores del grupo de la marquesa de Sarria. Subraya el idilio I de los publicados por Cueto: la hermosura natural de Cintia era superior a la que ostenta con los cuidados del tocador. La idea de que lo natural es superior a lo artificioso, aparte de sus implicaciones platónicas, para Caso González, es una idea muy rococó.

Para el estudio de la obra de Velázquez la Academia tiene un enorme interés. En su seno están sus modelos, autores a los que él admira profundamente; en ella se discutía acerca de la literatura, de la buena o mala literatura, entre dos bandos enfrentados; fue el centro de discusión sobre el buen gusto y el teatro de la época. En este ambiente intelectual se formó Velázquez y para la Academia produjo dos escritos que podrían ser los antecedentes de los *Orígenes de la poesía castellana*.

La lista de causas que ocasionaron la desaparición de la Academia no suele mencionarse la existencia de disensiones o polémicas entre sus miembros, sino otras como la muerte de Nasarre unida a que Torrepalma y Porcel abandonaron Madrid en aquellas fechas. En opinión de Berbel Rodríguez (2003: 12) el final de la Academia en 1751 pudo deberse a la muerte de Nasarre en ese mismo año, y de lo que él considera las «desavenencias cada vez mayores» con el llamado «grupo barroquista», es decir, Torrepalma y Porcel. A la facción innovadora (Luzán, Nasarre, Montiano y Velázquez) se le unirían Juan de Iriarte y Eugenio Llaguno, y este grupo siguió reuniéndose en casa de Montiano.

3.2.2 LAS DISCUSIONES EN EL SENO DE LA ACADEMIA

La Academia del Buen Gusto fue más que un frívolo salón cortesano: significó el arranque de una nueva poética. En su seno se dieron las diferentes tendencias poéticas que existen en torno a 1750, fundamentalmente la tendencia tradicional de gusto barroco y la innovadora de espíritu clasicista.

Por lo que sabemos, dentro de la Academia se dio una tranquila convivencia entre estas corrientes, pero hay un claro enfrentamiento entre el bando tradicional y el innovador respecto del tema de las normas poéticas. A partir de la *Poética* de Luzán, los integrantes de la Academia fueron los que dieron empuje a la reforma. Se consideran restauradores de la poesía castellana, que se concretó en una mayor sobriedad de los recursos barrocos, una vuelta a la poesía española del siglo XVI y un acercamiento a la poesía italiana, nueva valoración de los modelos latinos clásicos, repulsa por el lenguaje cultista, defensa de una expresión simple y directa. El papel de Velázquez en la Academia fue sobre todo de defensor de las tendencias más novedosas del neoclasicismo emergente, en clara oposición con la anterior poesía barroca, y precursor de lo que luego serán las constantes del pensamiento neoclásico.

José J. Berbel Rodríguez (2003) se ha ocupado de los orígenes de la «tragedia neoclásica española», en concreto de lo que él define como «grupo innovador de la Academia del Buen Gusto»: Ignacio de Luzán, Blas Nasarre, Agustín de Montiano y Luis José Velázquez, que constituye a su juicio el núcleo inicial a partir del cual el movimiento neoclásico inicia sus primeros pasos en España. Según Berbel Rodríguez (2003: 11) se trata de cuatro autores unidos por lazos de amistad y por un intenso espíritu de grupo, que compusieron un conjunto casi cerrado de tratados teóricos en torno a la poesía en general, a la poesía dramática y al género trágico. Los cuatro autores formaron una asociación de personas cuya amistad y coherencia

grupales sobrepasa los límites impuestos por el periodo de sesiones que tuvo la Academia del Buen Gusto.

Acerca del trabajo de los defensores de la poesía renovadora, Russell P. Sebold (1970: 151-152) afirma: «Grandes aventuras había en España también en el terreno de las ideas literarias con el heroico esfuerzo que se hacía para que arraigase un nuevo sistema de conceptos críticos e históricos sobre la literatura (porque el neoclasicismo dieciochesco en suelo español viene a ser otra manifestación del empuje innovador de la Ilustración, y no algo cuyo apogeo había ya pasado y que algunos poetas y dramaturgos hacen que sobreviva artificialmente, como en Francia)».

Este estudio de Russell P. Sebold (1970) se ha convertido en un clásico acerca de los autores españoles y extranjeros que influyeron en Luzán al elaborar la *Poética*, e intenta demostrar la mayor importancia de las fuentes clásicas y españolas sobre las influencias italianas o francesas. Sebold cita un pasaje interesante de las *Actas de la Academia del Buen Gusto*⁶⁸. En este pasaje José Antonio Porcel, al llamar a sus compañeros por los nombres poéticos que usaban en las sesiones de la Academia, escribe el principal modelo poético de cada uno de los participantes. De este fragmento llama la atención, además de los posibles modelos de los miembros de la Academia, que cite literalmente la prosa del Marítimo, nuestro autor Velázquez. Ya hemos visto por qué: en el seno de la Academia sus principales producciones fueron sus dos ensayos en prosa, de ahí que lo compare

⁶⁸ «Cuanto más esfuerzo en este y aquel pasaje mi crítica, siempre hallo en el Dificil [el conde de Torrepalma], nuestro presidente, un enfático Góngora; en el Humilde [Agustín de Montiano], nuestro secretario, un sentencioso y erudito Salas; en el Amuso [Blas Antonio Nasarre], un fecundísimo y ameno Balbuena; en el Justo Desconfiado [el conde de Saldueña], un culto y afectuoso Villamediana; en el Sático Marsias [el duque de Béjar], un suelto y grave Coronel; en el Zángano [José Villarroel], un gracioso Barrios, un Marcial castellano; en el Peregrino [Ignacio de Luzán], un Ulloa, un divino Herrera; en la prosa del Marítimo [Luis José Velázquez], un elocuentísimo y florido Solís; y en mí, un pobre y despreciable Chaerilo (Horacio, *Epistulae*, lib. II, epis. 1), cuyos versos buenos apenas cumplirán el número de las puertas de Tebas o de las bocas del Nilo», *ápu*d SEBOLD (1970: 67-68, nota 5).

con el comediógrafo e historiador Antonio de Solís, autor de la *Historia de la conquista de Méjico* (Madrid, 1684).

La Academia se erigió en defensora del «buen gusto». Ya hemos hablado de los prejuicios que existían en contra de la literatura del siglo XVII entre determinados miembros de la Academia. Se trata de un lugar común. Veamos un ejemplo concreto.

Desde principios de siglo, prácticamente, existía un ambiente contrario a los excesos cometidos por la poesía barroca. Nos lo recuerda Nigel Glendinning (1961: 331) cuando cita a Mayans y un fragmento de su obra *Oración en alabanza de las obras de don Diego Saavedra Fajardo* (1725) donde se queja de que «toda Europa desprecia, y aun hace burla del extravagante modo de escribir que casi todos los españoles practican hoy». Y añade que la conciencia de la mala opinión que se tenía de la literatura española en el extranjero empezaba a molestarle.

Los pasajes en los que se nos recuerdan las tendencias en el seno de la Academia son numerosos. Francisco Aguilar Piñal (1983: 155) al tratar de las reediciones del *Quijote* en el siglo XVIII comenta que en 1732 el presbítero y bibliotecario Blas Antonio Nasarre hace imprimir en Madrid el *Quijote* de Avellaneda con la aprobación del académico Agustín de Montiano. Nasarre iba a provocar a mediados de siglo una agria polémica con motivo del teatro cervantino, y sostiene en su edición de Avellaneda que esa novela es superior a la de Cervantes. Aguilar Piñal mantiene que esa idea no es nueva pues había sido expuesta por el francés Lesage en su traducción del *Quijote* apócrifo impresa en París en 1704. Y añade Aguilar Piñal: «Nasarre y Montiano, afrancesados hasta la médula, no dudan en aceptar la tesis del francés e introducirla como novedosa en España, consiguiendo convencer a otros literatos, como Torres Villarroel, que defiende el mismo criterio en la segunda edición de su obra *El ermitaño* y

Torres». No olvidemos que ambos forman parte de la Academia, y que los dos van a defender estas mismas tesis en el seno de esta institución.

Jacobs (2001: 198 y siguientes) dedica un capítulo específico a la polémica sobre el teatro del Siglo de Oro que tuvo lugar dentro de la Academia del Buen Gusto a mediados de siglo. Es interesante aquí para conocer cuáles fueron las posturas adoptadas y qué influencia tendrán en Velázquez, pues luego se reflejarán en su obra. Al reflexionar sobre el valor de los conceptos *gusto* y *buen gusto* en el siglo XVIII español Jacobs (2001: 286) se detiene en la discusión suscitada hacia mediados de siglo en el seno de la Academia del Buen Gusto madrileña acerca de la comedia del Siglo de Oro. En esta discusión el concepto de *buen gusto*, según Jacobs, jugó un papel muy destacado en cada una de las argumentaciones. Los partidarios del clasicismo, defensores del teatro francés y del teatro clásico, atribuyeron el *buen gusto* a los autores dramáticos que observaban los preceptos aristotélicos. Berbel Rodríguez (2003: 13) se refiere a ella como la «polémica de 1750».

Esta disputa marca un hito en la evolución del grupo innovador de la Academia, así como en la evolución del Neoclasicismo en España. Los argumentos de Nasarre en torno a la «corrupción» del teatro español llevada a cabo por Lope y Calderón principalmente fueron replicados furiosamente por varios opúsculos publicados en 1750, del que habría que destacar el firmado por Erauso y Zavaleta (*Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España*, 1750), así como la *Oración del Presidente*, del conde de Torrepalma, y el *Juicio lunático* de Porcel que se leyeron en la sesión de la Academia del 1 de octubre de 1750.

Para Nasarre y Ferriz, nos recuerda Jacobs, el gusto y la razón determinan la puesta en práctica de la imitación de la naturaleza, y

garantizan el respeto de las reglas de las tres unidades. En el gusto individual Luzán ve un capricho arbitrario, incapaz de sustituir a las mencionadas reglas, propone la razón y la experiencia para oponerse a aquellos que pretenden suspender las reglas. Para Montiano y Luyando y para Velázquez solo tienen gusto los dramáticos que asumen las reglas normativas del teatro. Para los defensores de la comedia del Siglo de Oro, al contrario, el gusto es una cualidad del poeta genial, que se expresa libremente sin la opresión que suponen las reglas, que trata de renovar una literatura española cuyo presupuesto básico es la revalorización de la tradición nacional. Erauso y Zavaleta (seudónimo de Ignacio de Loyola Oyanguren) se basa en la constante variabilidad del gusto del público y se opone a la mera existencia de reglas con un valor general. El tercer conde de Torrepalma y Porcel cuestionan la legitimación de las reglas poéticas y consideran que la orientación de la poesía al gusto del receptor es la más importante de todas ellas.

En las bellas artes el gusto se consideró como una característica esencial del artista y durante la segunda mitad del siglo XVIII pasó a relacionarse con una tendencia artística determinada, y se convirtió así en un concepto de estilo. A partir de ahí se manifestó en todas las formas artísticas el *buen gusto*, que se correspondía con el estilo clasicista, mientras que el *mal gusto* se alejaba de este ideal. Hacia mediados de siglo, en esta polémica acerca del teatro del Siglo de Oro, tanto los tradicionalistas como los clasicistas reclamaban para sí el *buen gusto*. La conciencia de la historicidad del concepto del gusto es un rasgo típico del siglo XVIII. Estrechamente ligada a esta surgió la idea de que un estilo sencillo y natural era sinónimo de buen gusto, mientras que uno pomposo y artificioso era signo de lo contrario.

En este repaso histórico no podemos olvidar las indicaciones de Robert Klein (1980: 320) sobre el concepto de *gusto* y su evolución

semántica, que lo acercará desde el Renacimiento al término *juicio*. Klein describe las fases de acercamiento y contaminación semánticas a través de las que *gusto* pudo sustituir a *juicio*. A partir de esta sustitución, el gusto, algo «irreductiblemente personal, expresión de la subjetividad inmediata» no puede prescindir de su carácter normativo. Y concluye: «La historia de las oscilaciones entre el gusto “sobre el que no hay discusión posible” y el “buen gusto” enseñado por las academias ocupa los siglos siguientes».

Por lo que se refiere a la literatura española, el siglo XVI y especialmente la poesía de Garcilaso de la Vega fueron considerados modélicos por muchos autores, mientras que el cultismo y el culteranismo del siglo XVII fueron predominantemente rechazados. La mayoría de los autores vio su propia época como de resurgimiento del gusto. Y lo más importante, como señala Jacobs (2001: 289-290) «nadie pareció resultarle contradictorio el hecho de partir de una instancia valorativa contemporánea para juzgar épocas pretéritas».

Según Rinaldo Frolidi (1983: 134) la idea de que el problema del teatro ha dado origen a uno de los debates culturales más sentidos y disputados del siglo XVIII está ya comúnmente aceptada. Lo mismo que para otros géneros literarios, para el teatro la polémica se centró en el debate contra el mal gusto de lo que aún no se denominaba *barroco* sino simplemente *mal gusto*; quienes se consideraban restauradores del gusto clásico miraron el siglo XVI como el Siglo de Oro. Velázquez no fue ajeno a esta polémica.

La reseña del *Diario de los literatos*⁶⁹ a la *Poética* de Luzán dio inicio a un debate público que alcanzará un nuevo desarrollo en el círculo de los integrantes de la Academia del Buen Gusto con la discusión sobre el teatro del Siglo de Oro. Como hemos comentado,

⁶⁹ En el estudio de Jesús CASTAÑÓN (1973) puede encontrarse información más detallada acerca del *Diario de los literatos* y de los escritores que colaboraron con esta publicación.

en esta Academia confluyen diversas tendencias representadas por autores de inclinación tardo-barroca como el conde de Torrepalma o José Porcel, o por autores innovadores y de inclinación clasicista como Nasarre, Agustín Montiano y el mismo Luzán⁷⁰.

Froldi (1983) sigue las intervenciones de estos autores en defensa de la tradición. Así, cita al conde de Torrepalma (1983: 138) quien lee un discurso en la Academia el 1º de octubre de 1750 en defensa de la necesidad de la restauración de las pasadas glorias, pues reconoce que el teatro español ha decaído y necesita de la imitación de buenos modelos. A continuación se detiene en Blas Antonio Nasarre (1983: 138-139), cuyo interés se centra en la defensa sin reserva de la tradición española en contra de los detractores extranjeros. Froldi se ocupa con más detenimiento de Montiano y Luyando (1983: 140 y siguientes), al que considera sin duda alguna el principal estudioso de la tradición trágica española. En sus *Discursos (Discurso sobre la tragedia española, 1750, al que seguirá un segundo en 1753)*, que Froldi (1983: 145) considera uno de los textos fundamentales del pensamiento español del Setecientos sobre este aspecto, recoge las noticias básicas en torno a los experimentos trágicos del siglo XVI e inicia la historiografía de este género. Pero especialmente cabe destacar que es Montiano quien influye en todos los que escribirán después de él sobre el tema.

Froldi (1983: 145) se ocupa a continuación de Velázquez. En sus *Orígenes* se refiere expresamente a Montiano varias veces; de Montiano acepta la idea de que la decadencia ha empezado con Virués y con Lope, y participa plenamente en el ideal de Montiano de contribuir con su obra al desagravio de la nación.

⁷⁰ Cf. Rinaldo FROLDI (1983: 138); FROLDI cita además los dos artículos de CASO GONZÁLEZ (1980 y 1981).

Pero lo más curioso es un frustrado proyecto editorial del entonces recién fallecido contertulio de Velázquez y Luzán en la Academia del Buen Gusto, Blas Antonio Nasarre, el cual gozaba del apoyo más entusiasta del marqués malagueño. Se trataba de estampar una antología precisamente de esos primitivos y clásicos castellanos de quienes Luzán habla en su *Poética*, o sea, según la llama Velázquez una «colección de las poesías castellanas selectas desde el origen de nuestra poesía hasta el tiempo presente» la cual había de hacerse pensando en «las grandes ventajas que sin duda conseguirá el público en tener un cuerpo de nuestras mejores poesías que en adelante pueda servir de modelo para fijar el buen gusto de la nación en esta parte. [...] Será conocido el mérito de muchos poetas nuestros de que casi no había memoria; y los extranjeros verán la injusticia con que han juzgado del talento de una nación» (*Orígenes*, páginas 141-142). Posteriormente nos ocuparemos con más detenimiento de este proyecto frustrado.

3.3 LOS TEXTOS DE VELÁZQUEZ EN LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO

En el capítulo anterior veíamos la importancia que la Academia del Buen Gusto había tenido en la formación intelectual de Velázquez, y cómo la relación con determinados miembros de esta academia iba a marcar sin duda sus criterios estéticos. Para tratar la historia de los *Orígenes* hay que acudir de nuevo a las *Actas* de la Academia. En el Manuscrito 18746 de la Biblioteca Nacional de Madrid se conservan las *Actas de la Academia del Buen Gusto*. En ellas se incluyen dos sugestivos textos teóricos de Velázquez que se encuentran inéditos: *Disertación en prosa sobre la poesía* y *Examen de la Virginia, tragedia española*. En la sesión de la Academia de 3 de septiembre de

1750 (carpeta XII) se menciona la admisión de Velázquez en el seno de esta institución, y nuestro autor tomó para sus intervenciones el seudónimo de *el Marítimo*. A partir de ese momento forma parte, como un miembro más, de la Academia. Para esta institución Velázquez compuso, además de estos dos textos teóricos, diversas composiciones líricas, como hemos comentado más arriba. Igual que otros documentos relativos a la Academia del Buen Gusto y a Velázquez, las primeras noticias de estos dos textos las conocemos gracias a la información que nos facilita Leopoldo Augusto de Cueto en su artículo introductorio a la poesía del Dieciocho⁷¹, y donde afirma: «Velázquez leyó en la academia del Buen Gusto dos estudios críticos: el uno es un elogio desmedido de la tragedia, y en especial de la Virginia de Montiano; el otro un examen de las dotes y circunstancias que constituyen la poesía»⁷².

Las composiciones de carácter literario de Velázquez se conservan en dos carpetas distintas. En la carpeta XXI, academia de 25 de febrero de 1751, se conservan tres sonetos: I. *En tanto que el Avaro codicioso...* II. *Estos suspiros que del pecho mío...* III. *Pastores, que del Betis en la orilla...* En la academia de 10 de marzo de 1751, carpeta XXII, se conserva una oda: *Apolo, tú me pones...*

El motivo de incluir como apéndice del presente estudio los dos textos del marqués de Valdeflores obedece, esencialmente, a que se trata de textos a menudo citados pero nunca reproducidos en su totalidad. Se citan, siempre con más o menos extensión y coincidiendo los autores que lo citan prácticamente en determinados fragmentos, pero no contamos con los textos completos para poder valorarlos convenientemente. Ofrecemos, por tanto, su transcripción completa.

⁷¹ Leopoldo Augusto de CUETO: «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», introducción al tomo I de su colección *Poetas líricos del siglo XVIII*, (Biblioteca de Autores Españoles 61), Madrid, Rivadeneira, 1869. Citamos por la edición de Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1921, páginas CXX-CXXII.

⁷² *Ibid.*, página CXX.

Los criterios que se han seguido para realizar esta transcripción son los mismos que se han aplicado al resto de los textos reproducidos en el presente trabajo. Remitimos, por tanto, a lo que se dijo en la Introducción acerca de la transcripción de textos.

En primer lugar detengámonos en algunos datos sobre los textos. Sabemos por Caso González (1981: 390) que Montiano fue secretario de la Academia hasta el 25 de febrero de 1751; no sabemos quién fue su sustituto, pero las actas eran copiadas por su amanuense y él las firmaba. De ahí la ortografía y la caligrafía similares en los dos textos. Curiosamente la transcripción del amanuense es tan literal que el posible seseo de Velázquez pasa a las grafías. Este hecho provocó las burlas de uno de sus contertulios en la Academia, José Villarroel, que compone unos versos en los que se burla del autor de los *Orígenes*. Por cierto que Villarroel hace a Velázquez sevillano, dato que Caso González (1981: 409, nota) copia por error: «Villarroel se burló graciosamente de la pronunciación del sevillano».

3.3.1 DISERTACIÓN EN PROSA SOBRE LA POESÍA

El primer escrito en prosa de Velázquez en la Academia del Buen Gusto constituye lo que se podría denominar su discurso de ingreso, leído en la sesión de 3 de septiembre de 1750, en cuya acta queda constancia de que Velázquez fue admitido como académico. Fue precisamente L. A. de Cueto el primero en emitir un juicio sobre este texto, aunque en él se entrevén los prejuicios de Cueto contra el movimiento neoclásico. En estas palabras, el dictamen del marqués de Valmar mezcla el elogio de las ideas de Velázquez con su crítica a la preceptiva neoclásica, de la que Velázquez es rehén:

Las doctrinas del segundo estudio sobre la índole de la poesía se resentían igualmente del espíritu artificial que animaba, o, por mejor decir, subyugaba toda la literatura pseudo-clásica. Cosas bastante cuerdas e ingeniosas dice *Velázquez* acerca del estilo poético y de la dificultad de conciliar los preceptos de las *Poéticas* con la inspiración desembarazada, con el *est Deus in nobis*, de los verdaderos poetas. [...] Y este mismo crítico, que ve en la poesía el impulso libre y natural de las facultades celestiales de que Dios dotó al alma humana, en el propio escrito en que así piensa, pone límite y embarazo a la expansión de los sentimientos [...]. Esta noblemente intencionada, pero estrecha e infecunda teoría, excluye los afectos tiernos y delicados del corazón, las sensaciones suaves y risueñas del alma, y reduce la poesía a una epopeya falsa y amanerada o a un lirismo forzosamente encopetado y ambicioso⁷³.

En opinión de M^a Dolores Tortosa Linde (1988: 64) este trabajo pudo ser la primera obra que el Marítimo leyera ante sus compañeros, asunto que debió de encargarle su Presidenta recién admitido en esta asamblea en septiembre de 1750. Afirma esta autora también: «Posiblemente con esta disertación empezaría *Velázquez* a fraguar su libro sobre los *Orígenes de la poesía castellana*, publicado cuatro años después». Veremos hasta qué punto esta autora tiene razón, pues al analizar con detenimiento el contenido de los *Orígenes* iremos comprobando que varias de las ideas contenidas en el libro están esbozadas y apuntadas ya en este texto teórico. Según *Caso González* (1981: 408) este texto podría titularse *Sobre las cualidades de la poesía*.

Con el objeto de calibrar mejor el contenido de este texto recordemos lo que *Nicolás Marín* (1971: 161) exponía acerca de las dos facciones que se encontraban en el seno de la Academia. La

⁷³ *Ibíd.*, páginas CXX-CXXI.

actitud de los granadinos, como los llama Nicolás Marín, rozará tangencialmente las ideas del recién llegado Velázquez, que leerá su disertación sobre la poesía, planteando en ella precisamente el problema de cómo armonizar las reglas con la necesaria libertad artística. Caso González (1981: 410) se detiene en el análisis de este texto porque, en su opinión, quien solo conozca de este escrito los juicios negativos de Cueto, sacará una opinión equivocada de las ideas de Velázquez. Para Caso González el anticipo de la temática de la poesía ilustrada, condenada por Cueto, es un paso importante, dada la fecha, 1750. Uno de los temas tratados por Velázquez en este escrito es el de la preponderancia real de la fantasía y la libertad poética frente a las reglas, que en opinión de Caso González avanza sobre Luzán y se anticipa también a poéticas posteriores. Estas frases tienen además más importancia consideradas en su contexto histórico, puesto que fueron pronunciadas ante Luzán y Montiano, Villarreal, Porcel y Torrepalma.

Fijémonos en algunas de las afirmaciones de Velázquez en este texto. Se trata de una reflexión teórica acerca del arte poético, una elucubración desde la perspectiva del gusto ilustrado. Trata de los diferentes estilos de la lengua, del estilo poético, y de la dificultad de unir la inspiración a las reglas poéticas. Las ideas que están en este texto las encontraremos después en los *Orígenes*: desde unas breves notas históricas sobre las edades de la poesía hasta el asunto del que debe tratar esta.

Al comenzar el texto, en un arranque de modestia, reconoce su falta de cualidades para esa arte, sobre todo si consideramos todo lo que se le exige a un buen poeta:

Pues cuando contemplo las grandes y excelentes circunstancias que se necesitan para formar un poeta, y la morosidad con que la

naturaleza ha escaseado al mundo ese sublime personaje, no puedo dejar de temer que **mi ingenio, nada ilustrado a las excelentes dotes que requiere la poesía**, no corresponda a las altas ideas de esta Arte.

El texto continúa con una definición implícita de la poesía o, al menos, de las cualidades que debe reunir en opinión de Velázquez, en la que no faltan las características que la preceptiva exige, como el concepto de «invención». En el texto continúa con su confesión de ineptitud para la poesía:

La sublimidad de espíritu, la delicadeza del gusto, la viveza de la fantasía, la belleza de la invención, la energía de los pensamientos y todas las demás nobles cualidades del ingenio que necesita la poesía para ser sublime y maravillosa, jamás las conocí mi espíritu, sino para ejercitar mi envidia y mi admiración. Por cualquier parte, pues, que se contemple la poesía, así como la considero como una eminencia inaccesible a mis facultades, también no registro más que un complejo de cosas magníficas y sublimes, las cuales tan difícilmente han sabido unirse en su sujeto, que con razón se puede dudar si hasta hoy hubo poeta alguno, por grande y excelente que haya parecido, que merezca ser reputado por un poeta cabal⁷⁴.

A continuación nuestro autor reflexiona sobre la materia de la poesía; primero, sobre lo que la poesía no debe ser:

⁷⁴ *Actas de la Academia del Buen Gusto que se celebraba en esta Corte por los años 1749-1751, con las poesías originales que en ella se leyeron*, manuscrito MS 18476 de la Biblioteca Nacional de Madrid; carpeta XII, correspondiente al acta de la sesión de la Academia de 3 de septiembre de 1750, folios 1r-1v. La numeración de las páginas que utilizamos toman el texto como texto independiente dentro de las actas. Las negritas de todos los textos citados son nuestras.

La materia propia de la poesía no son los asuntos bajos y viles, ni aquellos que son más propios para ejercitar la risa o para entretener alguna pasión delincuente.

Y sobre la verdadera materia de la poesía:

Las alabanzas de los dioses, las grandes acciones de los héroes, las virtudes de los sabios, la armonía de los cielos, el curso y movimiento de las estrellas y del Sol, las maravillas de la naturaleza, y generalmente todo lo grande y magnífico que sucede en el mundo es materia propia para ejercitar el ingenio y el numen de un poeta⁷⁵.

Indica lo que, a su juicio, puede ser una de las causas de los males de la poesía:

Esta, y no otra, es la materia propia de la poesía. No aquellos asuntos bajos e impertinentes con que algunos profesores menos atentos a la dignidad de su arte han querido desfigurar o desacreditar su misma profesión, o por condescender con algunos raptos de un humor poco proporcionado a las cosas grandes, o por desahogar alguna pasión menos decorosa.

Y, con un criterio netamente neoclásico, critica naturalmente los temas frívolos e intrascendentes:

⁷⁵ *Ibíd.*, folio 1v.

Si a Celia se le cayó el abanico, si Livia tropezó con el chapín, si Amarilis tiene un perrito en la falda, si Filis se está mirando al espejo, aunque son asuntos a que se pueden escribir versos, no son materia propia de la poesía ni dignos de un buen poeta.

Ve como una de las causas de la decadencia de la poesía el mal uso que se ha hecho de ella:

Y ese uso menos propio que se ha hecho de la poesía es lo que en todos tiempos ha obligado al vulgo a formar de ella y de sus profesores una idea menos correspondiente a su mérito⁷⁶.

Perfila su idea de las edades de la poesía, a la que luego dará forma definitiva en los *Orígenes*. Aparece expresamente la palabra «edad», usada todavía de modo vago, impreciso, con el sentido de «etapa de la vida», pues se refiere a la literatura universal y en ella se distinguen solamente dos edades, una primera de nacimiento y otra de madurez o desarrollo pleno.

Veamos cómo plantea estas dos primeras edades de la poesía, referidas a una edad genérica, no en relación con la poesía española sino como una actividad del ser humano:

Ese, y no otro, fue el uso que se hizo de la poesía en su **segunda edad**, porque en la **primera edad** suya, cuando esta bella arte empezó a ser conocida de los mortales, tuvo otro empleo igualmente digno, aunque más útil al mundo. La primera vez que los hombres ejercitaron la poesía solo fue para darse en ese linaje de idioma las primeras leyes a las gentes, establecer entre ellas el culto y

⁷⁶ *Ibíd.*, folio 2r.

reverencia de los dioses, reducir las a sociedad y trato civil, haciéndoles deponer por ese medio aquella rudeza y rustiquez ferina con que vivían más como bestias que como racionales⁷⁷.

Estas palabras coinciden en lo esencial con lo expresado por Luzán en los cuatro capítulos iniciales del libro I de la *Poética* (1737) que se titula «Del origen, progresos y esencia de la Poesía», y donde se explica cómo la expresión poética pasó de las «chozas y aldeas» a vivir entre «ciudadanos y filósofos». Luzán no emplea el término «edad» que sí emplea Velázquez.

Más adelante, al reflexionar sobre el estilo, piensa Velázquez en el contraste entre lo sublime y lo humilde, y sus respectivas modalidades expresivas, y según revela, parece que tiene presente la regla aristotélica de la claridad. Según Sebold (2003: 482), la claridad es el *sine qua non* de los reformadores literarios del Dieciocho, es la indispensable condición previa de las demás mejoras estilísticas:

La dificultad está en proporcionar a las cosas mediocres o humildes un estilo que, sin dejar de ser correspondiente al carácter de la materia, no olvide la sublimidad y magnificencia poética. Quiero decir que **el poeta habla de las cosas bajas o mediocres sin que su estilo sea mediocre o bajo**, como el que colocado en la cumbre del monte, sin desamparar con los pies la eminencia, registra las llanuras de la campaña, dejando caer los ojos por las profundidades del valle⁷⁸.

Uno de los aspectos más interesantes es la reflexión que Velázquez hace sobre la oposición entre la libertad del poeta y la

⁷⁷ *Ibid.*, folio 1v. La negrita es nuestra.

⁷⁸ *Ibid.*, folio 2v. De nuevo la negrita es nuestra.

fijación a las normas. En cuanto a la oposición genialidad-arte, Velázquez sostiene que todo lo que diga un poeta ha de ser nuevo y maravilloso y que debe «sacarlo del fondo de la propia fantasía», porque «mal podrá producir las cosas grandes quien no tenga la libertad y desembarazo correspondiente para buscarlas a donde le arrastrare o arrebatare el vuelo del propio numen». Y continúa:

De aquí nace la gran dificultad de sujetarse a las reglas poéticas una fantasía acostumbrada a discurrir sin más normas ni límites que los que casualmente le prescribió el uso de su propia libertad; y de aquí resulta también uno de los mayores embarazos que tiene la poesía, pues ni puede ser buen poeta el que usare de ese libertinaje sin atención a las reglas del arte, ni el que por arreglarse escrupulosamente a estos preceptos perdiese de vista el despejo y la libertad de espíritu que pide la poesía para ser admirable y maravillosa⁷⁹.

Álvarez de Miranda (1992: 345-346) nos aclara el uso del vocablo *libertinaje* en este texto, que aparece dos veces en la misma página. La oposición entre los conceptos *libertad* y *libertinaje*, término este último que acababa de asumirse en castellano como neologismo, dará mucho juego en las discusiones de los intelectuales de la época, que, además, la usarán con distintas finalidades. Uno de estos usos es en el campo de las doctrinas poéticas. Velázquez, en el seno de la Academia del Buen Gusto, usa el término para referirse a la insumisión a las reglas del arte, un empleo al que recurrirá así mismo Porcel en su *Juicio Lunático*, conservado en las *Actas* de la Academia.

La reflexión de Velázquez se centra ahora en el tópico clásico de la oposición *ingenium-ars*, que se refiere a los dos polos desde los

⁷⁹ *Ibíd.*, folio 3v.

que surge la creación artística. Desde este binomio se ha desarrollado un debate secular acerca de qué sea más importante en la creación, si la capacidad natural del artista (*ingenium*) o el dominio de la técnica poética proporcionado por el estudio (*ars*). La teoría neoclásica sostiene que el ingenio es un don natural que debería estar dirigido por el juicio; frente a la autonomía barroca del ingenio, facultad de la imaginación necesaria para la creación, se sostiene que el ingenio siempre debe estar acompañado y regido por el juicio. Velázquez se ocupa de esta oposición ahora, y afirma al respecto: «Ni las reglas propias de esta arte, ni todas las grandes luces que se adquieren por el estudio de las demás ciencias y de las demás facultades son capaces de hacer un poeta mediano. Esta es una obra que el Cielo se ha reservado para sí, porque sólo del Cielo puede bajar un poeta excelente»⁸⁰. Recordemos que en la *Poética* (1737) Luzán defiende la existencia y la necesidad de ajustarse a las reglas porque la poesía vive en un estado de postración del que hay que sacarla, y no se puede escribir bien sin ajustarse a ellas, sin tenerlas en cuenta. Frente a esta idea, Velázquez defiende cierto eclecticismo entre la libertad del poeta y la adecuación a las reglas.

Para terminar, una curiosa reflexión del marqués de Valdeflores sobre la inspiración. La concepción clásica concibe esta como el soplo del aliento de los dioses en el poeta de manera que pueda lograr una nueva visión de la realidad, una idea que fue evolucionando y modernizándose, y que con la llegada del siglo dejó sitio a una explicación de carácter más bien física o psicológica, gracias a la influencia de la filosofía sensista. Pero la idea de Velázquez no es nada moderna, y su concepción de la inspiración tiene unos tintes todavía muy clásicos:

⁸⁰ *Ibíd.*, folio 4r.

Los poetas grandes sólo se hacen en el Cielo, porque sólo de allí baja el influjo que los proporciona. Los poetas mismos, que son los únicos que pueden tener una idea más clara y más íntima de sí, han conocido esta verdad, pues confiesan que no son capaces de escribir un verso sin estar antes poseídos de un ímpetu celestial que los concita y los arrebat⁸¹.

3.3.2 EXAMEN DE LA VIRGINIA, TRAGEDIA ESPAÑOLA

Este segundo texto recogido en las actas de la Academia del Buen Gusto es un análisis de la tragedia *Virginia*, obra dramática de Agustín de Montiano y Luyando, leído en la sesión de 1 de octubre de 1750, y las ideas aquí expresadas por Velázquez se corresponden en parte con lo que dirá en los *Orígenes*.

Si bien el *I Discurso sobre las tragedias españolas* que Montiano antepuso a su tragedia *Virginia* no se encuentra entre los papeles del manuscrito que recoge las actas de la Academia, en opinión de María Dolores Tortosa Linde (1988: 65) es muy probable que fuera leído ante los académicos del Buen Gusto como una de sus eruditas conferencias. Es más, añade Tortosa Linde, la tragedia *Virginia* también debió de leerse en la Academia, y con el aplauso de sus compañeros, porque no sólo le dedican dos sonetos, que Tortosa Linde atribuye a Villarroel (uno titulado *Al Sr. D. Agustín de Montiano y Luyando por la victoria de su tragedia*, el otro *Al mismo asunto*), sino también por este escrito en prosa de Luis José Velázquez.

Recordemos que Montiano representa en el seno de la Academia del Buen Gusto la tendencia clasicista y renovadora. Ese clasicismo Montiano lo concretiza en su tragedia *Virginia* (1750) y en

⁸¹ *Ibid.*, folio 4v.

el prólogo que la precede. De esta publicación se hizo eco la Academia, con un *Examen de la Virginia*, obra de Velázquez, incluido en la carpeta XIII, correspondiente a la academia del 1 de octubre de 1750. En esa misma sesión el conde de Torrepalma leyó su *Oración del Presidente con que se introdujo en la Academia* y Porcel su *Juicio lunático*, lo que corrobora la idea de una oposición de ideas en el seno de la Academia.

Según Caso González (1981: 405) el análisis de Velázquez, muy meticuloso y ceñido a las reglas más estrictas, es un elogio desmedido de la *Virginia*, en la que no encuentra ni un solo defecto. Acaso sea curioso que, al tratar de la moralidad de esta tragedia, escriba: «Aquí se ven todas las máximas de la política baja, de que se vale la tiranía para sostener el poder absoluto y arruinar la libertad pública». Cree Caso González que esta «moralidad», y no razones literarias, fue lo que impidió que se estrenara la tragedia. En opinión de René Andioc (1976: 387) las obras de Montiano (esta de la que estamos tratando y el *Ataúlfo*) no se representaron por la presencia de elementos incompatibles con la autoridad del gobierno, pues en las dos se da muerte a un monarca, se amotinan parte de los súbditos y, además, en la *Virginia* los asesinos quedan airosos. La opinión de Berbel Rodríguez es otra. Para él (2003: 312) Montiano concibió sus dos tragedias como teatro leído, no para ser representado en un Madrid cuyo gusto teatral era radicalmente distinto al espíritu de la obra. La necesidad de una reforma en el teatro pasaba por elaborar obras que sirvieran de guía para futuros poetas que llevaran a cabo la reforma teatral esperada. Montiano mismo presentaba sus obras como ejemplos concretos de lo teorizado en sus dos *Discurso(s) sobre la tragedia española*.

De esta tragedia le llamaba la atención a Menéndez Pelayo (1942: 402) el juicio tan elogioso que de ella hace Lessing: «y los

trabajos hispanistas del gran Lessing, que alguna vez pudo equivocarse en sus primeros juicios, v. gr., en el elogio que hizo de la soporífera *Virginia*, de Montiano y Luyando». En el apartado 5.2 de este estudio nos referiremos a la estrecha relación entre Dieze y Lessing, y cómo el segundo escribe a Dieze en agradecimiento por el envío de la traducción comentada de los *Orígenes*. El juicio de Velázquez, respetado por su traductor alemán, seguramente pudo pesar en la opinión de Lessing.

El examen más reciente y completo sobre dicha obra lo debemos al estudio de José J. Berbel Rodríguez (2003). Para este autor (2003: 15) la *Virginia* es «sin duda la primera tragedia neoclásica española propiamente dicha». Se trata, al igual que el *Ataúlfo*, de una obra de teatro leído en la que el autor trata de aplicar las reglas de la poesía dramática y del buen gusto. Berbel Rodríguez se basa en el análisis de estas obras, además de *La virtud coronada* de Luzán, para definir y caracterizar lo que él denomina los orígenes de la «tragedia neoclásica española».

En este texto leído en las sesiones de la Academia del Buen Gusto se nota el gusto taxonómico de Velázquez, su método de trabajo ordenado. Se trata de una disección punto por punto, aspecto por aspecto, de la obra de Montiano según los cánones neoclásicos, pero siempre elaborando una crítica muy elogiosa. Y del análisis de Velázquez puede inferirse que la obra respeta escrupulosamente las reglas de las unidades dramáticas.

El ensayo de Velázquez está dividido en siete apartados. Comienza con un reconocimiento de la tragedia como el género más complejo de la poesía, para lo cual toma como argumento de autoridad la *Poética* de Aristóteles:

El poema más excelente, y asimismo el más arduo, que tiene la poesía es la tragedia. Por eso Aristóteles, habiendo de escribir su *Poética*, la redujo casi toda al artificio del poema trágico, o porque juzgase que ese era el empleo más digno y más sublime del arte, o porque creyese que nada arduo podía ya haber en la poesía para quien ejercitase ese poema con la dignidad y propiedad que corresponde⁸².

Comentábamos en el apartado anterior la afirmación de M^a Dolores Tortosa Linde acerca de la *Disertación en prosa* como un antecedente de los *Orígenes*. Casi podríamos decir lo mismo sobre esta composición. Varias de las ideas expuestas aquí, al principio del texto, vamos a verlas plasmadas luego en el libro de 1754. Antes de comenzar con el análisis concreto de la tragedia de Montiano, Velázquez trata en el apartado II la polémica acerca del teatro barroco, polémica que apuntamos brevemente en el apartado 3.2 de este estudio. Para Velázquez, como para sus compañeros reformistas, el siglo XVI supuso un momento de esplendor también en el género de la tragedia, pero con la llegada de la tragicomedia en el siglo XVII, a cargo de Lope y Virués, el teatro pierde el esplendor del que gozó en el siglo anterior; sin embargo, ese esplendor se verá restablecido:

España, que desde el principio del siglo XVI había conocido y cultivado la tragedia en su misma lengua original con un arte y un genio maravilloso, y que de repente había perdido ese gusto con la introducción de la tragicomedia, y con la alteración que padeció su poesía a principios del siglo XVII, en tiempo de Lope de Vega y

⁸² *Actas de la Academia del Buen Gusto que se celebraba en esta Corte por los años 1749-1751, con las poesías originales que en ella se leyeron*, manuscrito MS 18476 de la Biblioteca Nacional de Madrid; carpeta XIII, correspondiente al acta de la sesión de la Academia de 1 de octubre de 1750, folio 1r. Como en el anterior, la numeración de las páginas que utilizamos toman este texto como texto independiente dentro de las actas.

Cristóbal Virués, vuelve a ver hoy restablecido sobre su teatro ese excelente poema.

Y ese restablecimiento se debe, por supuesto, a la obra de Montiano:

Ese es un honor que la nación española debe al sabio autor de la *Virginia*, cuya tragedia, así como muestra todas las perfecciones de que es capaz un poema de esta clase concebido en el idioma castellano, también da a entender que los ingenios de primer orden no conocen dificultad alguna en aquellos grandes proyectos que los genios menos ilustrados consideran como arduos e inaccesibles⁸³.

A continuación, en el apartado III, Velázquez trata de las magníficas cualidades que encuentra en la obra de Montiano, una obra ajustada a las exigencias que requiere la tragedia:

Por cualquier parte que se mire ese poema es completo y cabal en su línea. No hay circunstancia que pida la tragedia que no se note en él llevada a una perfección maravillosa y digna de un asunto tan grande y de un autor tan sabio. Yo podría hacer ver esta verdad por una análisis muy menuda de este escrito, pero este sería un asunto de grande amplitud y que pedía tratarse en toda su extensión.

Como nuestro autor no puede realizar ese análisis pormenorizado con el que detallaría la perfección a la que Montiano ha llegado en su obra, va a trazar las líneas fundamentales de las que se ocupará en su análisis:

⁸³ *Ibíd.*

Así solo hablaré de él por orden a aquellas circunstancias más esenciales y que componen el principal sistema de la tragedia: esto es, el artificio del drama, los caracteres de las personas, el estilo y número del verso, y la moralidad que resulta de todo el poema⁸⁴.

En el apartado IV analiza los aspectos principales de lo que define como «artificio del drama»:

Todo el artificio que pide la tragedia se puede reducir a 1°. la acción principal que se representa; 2°. los episodios que acompañan esta acción; 3°. las personas que la ejecutan; 4°. la disposición mecánica del drama en sus partes de cantidad; 5°. el sitio en que se supone ejecutada la acción; 6°. y el tiempo o periodo de ella⁸⁵.

En su texto, Velázquez se detiene en un aspecto fundamental de la obra dramática como es su efecto en el espectador, algo que está muy relacionado con el deseo ilustrado de la reforma social que debía llegar a través del teatro, y que le otorga al clasicismo ilustrado una nota de particularidad. Según Urzainqui (1988: 574) de ese modo «va a pasar a un primer plano de la consideración estética todo lo que, mediata o inmediatamente, tiene que ver con la resonancia de la obra en el receptor, sean los efectos que según la noción común del clasicismo se refieren a la finalidad del arte literario —la utilidad y el deleite—, sean los afectos propios que deben excitar los diferentes géneros —compasión, admiración, terror, risa, etc., o en el teatro, los efectos más inmediatos de la *ilusión* escénica y del *interés*: dos nociones que van a formar parte importante del entramado crítico-doctrinal del siglo XVIII». Para Velázquez la unidad de acción

⁸⁴ *Ibid.*, folios 1r-1v.

⁸⁵ *Ibid.*, folio 1v.

contribuye a crear un efecto superior en los ánimos de los espectadores:

El término de la acción es acomodadísimo al fin del poema trágico. La muerte de una hija a manos de su padre, por librarla del último agravio en el honor, y el desastrado fin del tirano y sus parciales, que no solo maquinaban esta insolencia, sino tenían oprimida la libertad de la República, son unos sucesos muy propios para excitar en el ánimo de los espectadores los afectos de lástima y terror que se propone la tragedia⁸⁶.

Aunque Velázquez no lo cita explícitamente, estamos ante el concepto de *catarsis*, fundamental en la teoría teatral de la poética clásica. El aspecto esencial de la misma es el de la purgación de las pasiones, es decir, el efecto de provocar en el público un proceso anímico por el que se pasa de un estado negativo o *pathos* a un estado positivo o *ethos*.

Pasa, en el apartado V, a tratar del carácter de los interlocutores, lo que podría entenderse como la caracterización de los personajes:

El carácter de los interlocutores, que es una de las partes más considerables del poema trágico, debe tener más circunstancias por orden a otros tantos objetos, esto es, por orden a sí, por orden a la persona, y por orden a la tragedia. Por orden a sí debe ser uno; por orden a la persona deber ser propio; y por orden a la tragedia debe ser decoroso⁸⁷.

⁸⁶ *Ibíd.*, folio 2r.

⁸⁷ *Ibíd.*, folio 3v.

A continuación analiza cada uno de los personajes principales, de los que analiza su carácter y su idoneidad en relación con el argumento de la obra. De nuevo el interés en el análisis se centra en el efecto de las acciones de los personajes sobre el público, es decir, en la catarsis:

Al mismo tiempo los colores con que están pintados los vicios de Claudio, su infame tiranía y su pasión desenfrenada, no pueden dejar de inducir en los ánimos de los espectadores un terror y un miedo particular, a vista de la desastrada catástrofe con que se terminan sus viles e inicuos designios⁸⁸.

En el apartado VI va a ocuparse del estilo, y de las particularidades que deben analizarse en este apartado:

En cuanto al estilo de la *Virginia*, se pueden contemplar cuatro circunstancias que requiere este para ser digno de una tragedia: 1º. su gravedad, 2º. su número, 3º. su pureza, 4º y sus sentencias.

Resulta curioso leer al final de este apartado cómo justifica la ausencia de un análisis estilístico de la obra amparándose en el prestigio de su autor:

Yo no hablo del número del verso, ni de la pureza y propiedad del idioma, porque creo dejar suficientemente indicado el acierto de nuestro autor en esta parte con solo acordar que el sabio escritor de la *Virginia* es un digno miembro de la Real Academia Española⁸⁹.

⁸⁸ *Ibid.*, folio 4v.

⁸⁹ *Ibid.*, folios 4v-5r.

Por último, en el apartado VII, trata de la moralidad que resulta de la acción, que es para Velázquez con diferencia la mayor cualidad destacable en la obra:

Finalmente, la moralidad que resulta de toda la acción da un nuevo precio a este poema infinitamente más grande que todas las demás perfecciones de que abunda. En él se conocen las pasiones humanas como son en sí: se conocen sus principios, sus flujos, sus reflujos, sus razones y las consecuencias que traen si no se saben corregir o moderar, de manera que se puede decir que esta tragedia no es más que una buena parte de la *Ética* puesta en verso⁹⁰.

Al augurar el reconocimiento que la posteridad otorgará a la *Virginia*, Velázquez emplea una expresión que se convertirá en fundamental en los *Orígenes*, y de la que trataremos con detenimiento en el apartado 4.7.5. Se trata de la expresión «buen gusto», referida aquí al estado de la literatura española en su momento actual:

Y esta misma justicia hará la posteridad al mérito del sabio escritor de esta tragedia, si es que el Cielo ha determinado conservar en España el **buen gusto** de la poesía y de las bellas letras⁹¹.

3.4 LA CORRESPONDENCIA CON AGUSTÍN DE MONTIANO

⁹⁰ *Ibíd.*, folio 5r.

⁹¹ *Ibíd.*, folio 6r. La negrita es nuestra.

El manuscrito 17546 de la Biblioteca Nacional de Madrid se titula «Cartas de Luis Joseph Velázquez a Don Agustín de Montiano y Luyando». Las primeras noticias y referencias a este manuscrito aparecen en Leopoldo Augusto de Cueto⁹², aunque en realidad estas no provienen directamente de Cueto, sino del marqués de Pidal, que facilita a Cueto unas notas acerca de un manuscrito perteneciente a Pascual de Gayangos, y que no es otro que el conservado actualmente en la Biblioteca Nacional. No será hasta muy después, en las obras de Gabriela Makowiecka (1973) y Deacon (1978) cuando volvamos a tener noticias de este manuscrito y de la correspondencia que contiene. Las posteriores referencias a estas cartas, de los autores que hemos consultado, suelen citar y remitir al trabajo de Deacon.

Se trata de un manuscrito de 290 folios numerados con posterioridad, y que recoge las cartas que Velázquez escribió a Agustín de Montiano desde el 14 de diciembre de 1752 hasta el 25 de noviembre de 1755, y el inicio de esta correspondencia coincide con el inicio del viaje de investigación de Velázquez por España a instancias de la Academia de la Historia. Durante casi tres años Velázquez manda una serie de cartas a Montiano desde el lugar donde lleva a cabo sus investigaciones, en las que además de tenerle al tanto de sus progresos en la tarea que la Academia le ha encomendado, le hace partícipe de las preocupaciones que en aquel momento retenían su interés, una de las cuales era la obra de historia literaria que estaba escribiendo: los *Orígenes*.

El mentor de Velázquez y promotor de su entrada en la Academia fue el entonces Director de esta, Montiano, Secretario de los Ministerios de Estado y de Gracia y Justicia. Como hemos indicado anteriormente, Montiano pertenecía al círculo de amistades

⁹² Véase Leopoldo Augusto de CUETO: «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», introducción al tomo I de su colección *Poetas líricos del siglo XVIII*, (Biblioteca de Autores Españoles 61), Madrid, Rivadeneira, 1869. En la edición de Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1921, en página CXXI, nota 1.

de Luzán y fue uno de los intelectuales más importantes de su época. Además será Montiano quien ponga a Velázquez en relación con el marqués de la Ensenada. Como se vio en el apartado 3.2, junto a las reuniones de la Academia de la Historia, Velázquez venía coincidiendo con Montiano desde septiembre de 1750 en la tertulia literaria particular de la marquesa de Sarria, la Academia del Buen Gusto.

Una nota autógrafa de Pascual de Gayangos que precede al manuscrito nos explica la procedencia del mismo: «Cartas de D. Diego (*sic*) José Velázquez a D. Agustín Montiano y Luyando, Director de la Real Academia de la Historia, por los años de 1752-55. Tratan de asuntos literarios y se escribieron durante el viaje que aquel hizo de orden del Gobierno. Proceden de la librería de Llaguno a cuyos herederos la compré en 1849». Eugenio de Llaguno y Amírola (1724-1799) será el coordinador de la segunda edición de la *Poética* (1789) de Luzán, y se movió en el círculo de la Academia del Buen Gusto, pues era protegido de Montiano, y amigo de Nasarre y Velázquez, entre otros miembros de esta tertulia intelectual. Aunque solo era miembro supernumerario, Eugenio de Llaguno y Amírola será el futuro Secretario de la Real Academia de la Historia, cargo que ocupó desde el 23 de febrero de 1759 al 23 de septiembre de 1763, en que dimitió. Recordemos, además, que en 1745 Montiano fue designado por el rey director perpetuo de esta institución. La relación Montiano-Llaguno explicaría que el manuscrito terminara en manos de este último.

El manuscrito contiene en los márgenes anotaciones con distinta caligrafía; en ellas se indica la fecha en la que cada carta ha sido contestada y se incluyen las observaciones que Agustín de Montiano va haciendo sobre los asuntos que Velázquez le comenta en cada carta, y que le servirán a Montiano para la respuesta.

El interés fundamental de estas cartas reside en que coinciden con el proceso de composición y publicación de los *Orígenes*. No seremos prolijos en el comentario del contenido de este manuscrito. Intentaremos sintetizar, en este apartado, una visión general sobre el contenido del mismo así como las noticias más relevantes que nos facilita acerca del proceso de creación de los *Orígenes*. En su correspondencia, Velázquez se ocupa de un sinfín de cuestiones relacionadas con su viaje, pero son constantes las referencias a los *Orígenes* y a diversos aspectos del libro. En las primeras cartas se percibe el grado de colaboración entre Velázquez y Montiano en la composición de la obra, y en cartas posteriores se revela la identidad de otros miembros del círculo del autor que le van a ayudar como Juan de Iriarte y Luzán. Velázquez comentará con su interlocutor los pormenores de la composición del libro, e incluso le pedirá ayuda e información precisa acerca de determinados autores u obras. Solicitará ayuda a Montiano a la hora de elaborar la dedicatoria del libro y se dejará asesorar por Montiano al tener que elegir al dedicando. Comentaré la marcha de la impresión del libro, y pedirá colaboración para conseguir los documentos exigidos por la Administración tales como la licencia, la fe de erratas y la tasa; incluso Montiano será requerido para la elaboración de la censura del libro. Etcétera.

Para las citas que reproducimos hemos trabajado con el manuscrito de la Biblioteca Nacional. No es este el lugar para reproducir las cartas en su integridad, pues ello sobrepasaría el espacio de este trabajo y muchas de ellas carecen de interés. Resaltaremos citas y extractos que nos han llamado la atención, relacionados con el tema de esta tesis, es decir, con el proceso de creación de los *Orígenes*.

En el apartado dedicado a la biografía de Velázquez habíamos visto cómo el autor de los *Orígenes* había sido elegido para llevar a

cabo el encargo de la Academia de la Historia de explorar los principales archivos del reino con el objetivo de investigar y reconocer las antigüedades relativas a la historia civil. A instancias de Montiano, su protector, la persona elegida para llevar a cabo este encargo fue Velázquez, y el 10 de noviembre de 1752 la Academia le designó oficialmente con provisión de fondos reales y los oportunos pases y permisos. Velázquez desea no defraudar a quienes han puesto su confianza en él, y así lo comenta en carta de 15 de febrero de 1753, desde Mérida: «Al mismo tiempo se logra que el Ministro, y el Rey, y toda la Corte lo sepan, y conozcan que la elección que han hecho de mí y la proposición que V. hizo de mi persona no ha sido descabellada» (folio 21v).

El 1 de diciembre salía de Madrid en compañía de su primer dibujante, Esteban Rodríguez, camino de Extremadura, lugar por donde había decidido comenzar su extensa investigación. Se da la circunstancia de que Esteban Rodríguez era hermano del arquitecto Ventura Rodríguez, y fallecerá más tarde, durante el viaje, en 1754. Por las cartas también sabemos que la relación con su dibujante no fue en absoluto buena. En las cartas encontramos numerosas referencias a Rodríguez y los problemas que la manera de trabajar del dibujante le acarrea. Hasta tal punto la personalidad de Velázquez choca con la de su dibujante que en varias ocasiones contemplará la posibilidad de despedirlo.

En la carta de 22 de diciembre, desde Mérida, el autor nos relata las condiciones de su viaje:

¿Cómo pensará Vmd. que irá de viaje? ¿Paseando, divertido? Esta diversión le dé Dios a mis enemigos. Desde el día que salí de Madrid no lo he tenido bueno. Las posadas malditas, las gentes de esta provincia tales como Vmd. me las pintó en su instrucción. Apenas se

encuentra qué comer, y si se halla, por mil caminos no se puede lograr un guisado sazonado. No es esto lo peor. Nuestro alojamiento siempre es tan incómodo, que no hay modo para tener los papeles, ni aun para escribir con limpieza (folio 3).

De forma indirecta las cartas nos ofrecen la visión de Velázquez sobre la España que va conociendo, una imagen triste y desoladora por la pobreza y por las condiciones de vida que se encuentra. Todo ello salpicado de recados puramente domésticos (como cuando solicita a Montiano que le encargue cuatro pares de zapatos) y de anécdotas («Aquí ha venido una Orden del Rey mandando quitar la función del toro de San Marcos [...] y se ha levantado una voz de que yo tengo la culpa, [...] que para mí no hay cosa más santa que dicho toro»).

Velázquez acababa de dejar listo el manuscrito con las poesías del Bachiller de la Torre para su impresión, por lo que en las primeras cartas se encuentran varias breves referencias a esta obra, como veremos en el apartado siguiente. El año anterior se había publicado su *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España* a instancias de la Academia de la Historia⁹³. Las noticias sobre la recepción del libro interesan mucho a nuestro autor, que solicita a Montiano las opiniones de otros intelectuales: «Sepa Vmd. qué le ha parecido mi obra al P. Sarmiento, que será fácil saberlo por medio de Castillo» (carta de 19 de enero de 1753, folio 11r). La buena

⁹³ *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España. Por Don Luis José Velázquez, Caballero del Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia. Escrito, revisto y publicado de orden de la misma Academia.* En Madrid: en la Oficina de Antonio Sanz Impresor del Rey N.S. y de la Academia. Año de 1752. El libro está dedicado a Fernando VI y se trata de la primera obra de carácter histórico de Velázquez, con la que inicia sus trabajos en la Academia de la Historia; es un estudio epigráfico valorado sobre todo por ser de los primeros publicados en España, lo que lo convirtió en una de las primeras obras de consulta y referencia en este campo.

aceptación del *Ensayo* en Francia sorprende positivamente a Velázquez, que escribe a Montiano el 15 de febrero:

Ya podrá V. contemplar el gusto con que habré leído la carta de Mr. Racine. Jamás esperé que mi obra lograse una aceptación tan cumplida de unas personas cuyo juicio es decisivo en estas materias. Cumpliéronse las profecías de D. Ignacio Luzán, a quien oíría V. varias veces decir que el *Ensayo* haría ruido fuera de España; y el P. Burriel me decía en Toledo que no se podía haber escogido obra más a propósito para dar un grande estampido en la República literaria (folio 20r).

La primera referencia a los *Orígenes* aparece en la sexta carta, escrita en Mérida el 19 de enero de 1753. Velázquez quiere completar la elaboración del libro, para lo cual solicita a Montiano que le envíe algunos documentos:

En este intervalo he escrito los *Orígenes de la Poesía Castellana* valiéndome para ello de las apuntaciones que tenía hechas para la Historia de la Poesía. Tengo concluido este escrito, a excepción de lo que toca a la tragedia y comedia españolas. De suerte que si Vmd. me hace el extracto de su primer discurso de Vmd. solo por lo que pertenece a los que han escrito entre nosotros tragedias desde lo más antiguo hasta hoy, añadiendo en breve la crítica de ellas; y remitiéndome el Discurso de la Comedia Española de nuestro difunto Nasarre, le prometo remitirle los borradores de mi obra a los dos correos que reciba estas noticias, de suerte, que Vmds. puedan allá verla de espacio y corregirlas; y después de ejecutado esto, pasaremos a imprimirla, o por medio de D. Eugenio, o a mi costa (folios 10r-10v y 11r).

Velázquez está solicitando el extracto del *Discurso sobre las tragedias españolas* publicado por Montiano en 1750 y del *Discurso II* que no apareció impreso hasta más tarde, en ese mismo año de 1753, además del «Prólogo» de Nasarre a las *Comedias y Entremeses* de Miguel de Cervantes (Madrid, Antonio Marín, 1749). Trataremos de estas obras en el apartado 4.1 relativo a las posibles fuentes de los *Orígenes*.

Velázquez es muy concreto en la intención de la obra, pues sabe que va a tener cierto valor polémico:

Si Vmd. quiere que estas cosas de letras vayan vivas, no desprecie este hervor mío; y pues la obra ha de ir a sus manos, allá podrá ponerla según le parezca; y de cualquier forma ya se darán algunas cuchilladas a los de las sectas opuestas.

Justo a continuación nuestro autor hace un comentario que nos deja entrever algo de su personalidad, muy opuesta a la de su dibujante Esteban Rodríguez:

Si mi héroe Rodríguez prosigue con su cachaza, ya escribiré mientras otra cosa, pues yo no puedo estar parado (folio 11r).

Parece que Montiano no se esmeró en uno de los encargos realizados, el extracto de sus dos discursos, pues Velázquez se lo solicita en varias misivas. En carta posterior, enviada desde Mérida el 23 de febrero, solicita información a Montiano sobre aspectos concretos de historiografía literaria:

Dígame V. si la noticia que da en su segundo discurso sobre la antigüedad de las tragedias españolas es distinta de la que vimos en el catálogo de las obras de Boscán y haga V. por Dios ese extracto, que me hace falta.

En esta carta de 23 de febrero Velázquez acude a Juan de Iriarte para que, por su cargo de bibliotecario real y su vasta cultura, le ayude a solventar una duda:

Y vea V. si puede saber de Iriarte quién es aquel poeta castellano que escribió de Medicina en verso, que está ms. en la Biblioteca (folio 25r-25v).

Como se puede comprobar, salvo pequeños detalles, el libro estaba prácticamente elaborado. Pero a Velázquez le resta la tarea de afrontar la parte posiblemente más polémica, la que se refiere al teatro y a la literatura contemporánea. Por esos sus avances van a ser más comedidos, y tendrá muy en cuenta lo que su interlocutor pueda sugerirle.

Mientras espera el extracto de los discursos de Montiano, trabaja sobre el texto de Nasarre («He vuelto a leer el discurso sobre la Comedia Española del malogrado Nasarre») y pide consejo a Montiano sobre el género de la comedia:

Quisiera que V. me dijese qué comedias podré alabar en particular, y por qué; y asimismo cuáles son los autores que por lo general son buenos en este asunto, y qué juicio podré hacer de la comedia traducida por nuestro Luzán (carta de 28 de febrero, desde Mérida, folio 27v).

Se refiere a la traducción de la comedia de Nivelle de la Chaussée traducida por Luzán como *La razón contra la moda* (Madrid, Joseph de Orga, 1751)⁹⁴.

Finalmente los discursos llegan, y Velázquez muestra su agradecimiento a Montiano en carta de 17 de marzo, pero el método de trabajo de Velázquez y su intento de exhaustividad le llevan a pedir todavía más información a Montiano; incluso solicita de este un esfuerzo de modestia para que juzgue sus propias obras dramáticas, *Virginia* y *Ataúlfo*. La primera se publicó con el *Discurso sobre las tragedias españolas* y la segunda con el *Discurso II*. La cita es larga, pero muy reveladora, pues nos muestra a un Velázquez ávido de información:

Muchas gracias por el extracto de los dos discursos, que a fe mía está bueno; y lo encajaré al pie de la letra donde trato de los autores que en castellano han tratado de la Poética y sus partes. Pero para hablar yo del origen y progreso de la tragedia española desde lo más antiguo hasta V. necesito de tener noticia de todos los que han escrito tragedias entre nosotros, y el juicio de sus obras; por lo que estoy determinado en el artículo donde trato ese punto a decir que como V. acaba de tratarle tan extensa y acertadamente no haré más que servirme de las noticias de sus dos discursos para historiar esa parte de los orígenes de nuestra poesía. Así pues es preciso que V. retome el trabajo de sacarme de sus mismos discursos una memoria sucinta de todos los que en España han escrito tragedias, cuáles sean estas, dónde se imprimieron y cuándo, y qué juicio se puede hacer de ellas, como también el que debo hacer de las dos tragedias de V.

⁹⁴ El juicio que hará finalmente sobre la traducción de Luzán puede verse en la página 118 de los *Orígenes*.

pues yo le absuelvo de la modestia, y le doy mis poderes para que juzgue de sí lo que yo juzgo y quiere que se juzgue (folio 33r-33v).

El libro estaba listo. Velázquez remitió a Montiano el manuscrito de los *Orígenes* en cuatro partes. La primera la envió junto con la carta del 23 de marzo de 1753 (folio 34r) y la segunda la remite junto con la carta de 30 de marzo (folio 37r), La tercera parte debía haber acompañado su próxima comunicación, pero Velázquez explica su ausencia:

Ya debía haber ido la tercera parte del que tengo entre manos, pero aguardo de Toledo una razón sobre la *Gaya de Segovia* y las poesías del Arcediano de... que están Mss. en aquella librería (carta de 13 de abril, folio 41r).

En la siguiente carta (20 de abril, folio 42r) avisa a Montiano de que no envía tampoco el manuscrito pues aún no ha recibido en el correo el extracto de los manuscritos que espera: la *Gaya ciencia* de Segovia y «las poesías del Arcipreste de Ita (*sic*)»; Velázquez no está familiarizado todavía con el autor que va a dar a conocer en su obra, pues duda sobre su denominación. Dos semanas más tarde, tras haber consultado los extractos de los manuscritos facilitados desde Toledo por su amigo Infantas, Velázquez envía el resto de su obra el 26 del mismo mes (carta de 26 de abril, folio 44r). Sin embargo, todavía tenía pendiente recibir el extracto del *Libro de buen amor*, sobre el que no pudo emitir juicio hasta el 4 de mayo, en que envía «los últimos pliegos de mi mamarrachada»:

Me ha parecido conveniente dar estos extractos, porque son libros de que no había mención, y como V. verá, contienen cosas curiosas, y que importa que se tengan presentes (carta de 4 de mayo, folio 48r).

Parece obvio que Velázquez no es consciente en ese momento de la trascendencia de su hallazgo. Comenta las contingencias que han sufrido tanto su amigo como él en la consulta del manuscrito:

También notará V. que el Sr. Infantas dice no haber visto el otro ejemplar más aumentado del Arcipreste, aunque está en Toledo. Yo le vi en manos de un amigo, que no permitió que sacase de él ni aun la noticia del nombre de su autor, y acaso por conocer Infantas este mismo, y lo avarienta que es esta persona de estas fruslerías, tampoco habrá querido rogarle se lo deje ver. Esto mismo me obliga a dar el extracto, para que la persona que tanto celó de mí su ejemplar, acabe de conocer que todo se puede hacer sin él (folio 48r-48v).

Por las circunstancias en las que se da, puede afirmarse que se trata de una anécdota bastante verosímil.

El 20 de abril había comunicado a Montiano su decisión de que este pase el manuscrito a Iriarte para que lo corrija y lo comente (folio 42r-42v). Los conocimientos casi enciclopédicos de Juan de Iriarte así como su pertenencia a las tres academias reales (la Española, la de la Historia y la de San Fernando) hacen que Velázquez cuente con él constantemente para solventar sus dudas o para buscar información. En esta carta de 4 de mayo que nos ocupa vuelve a dar libertad a Montiano para agregar los consejos de Luzán e Iriarte que estime convenientes, y para corregir cualquier otro aspecto que él considere oportuno:

De la corrección de los Orígenes no tengo que advertir a V. en nada. Haga V. lo que tuviese por conveniente, porque creo que siempre será lo más acertado, porque el que acaba de componer una obra no es el juez más desinteresado acerca de ella (folio 48v).

Y aunque la obra está terminada, el celo y el deseo de rigurosidad de Velázquez no le dan tregua. Al enterarse nuestro autor, a fines de septiembre, de una traducción española del *Paraíso perdido* del poeta inglés John Milton, menciona su intención de incluir una referencia (carta de 25 de septiembre, folio 100v). En carta de 5 de febrero de 1754 (folio 148r) aprueba las correcciones hechas por Montiano al manuscrito de los *Orígenes*, que recibe con la censura de Montiano, y queda así la obra lista para la imprenta: «Paso por todas las correcciones de los Orígenes, que están buenas». Sin embargo, incluso con la obra en prensa, su autor se empeña en añadir nuevos datos, como por ejemplo los elogios dedicados por el P. Isla a las dos tragedias de Montiano: «He visto lo que de V. y de mí habla el P. Isla, que es todo cuanto la vanidad de ambos puede apetecer. [...] Insertaré en los *Orígenes* lo que dice de las dos tragedias» (carta de 16 de julio de 1754, folio 187r). El juicio del P. Isla será reproducido en las páginas 123 a 125 de los *Orígenes*.

Las cartas nos facilitan información también sobre las indecisiones que Velázquez sufre a lo largo del proceso de creación. Más adelante veremos lo ocurrido con la dedicatoria (cf. 4.2.4) o las dudas de Velázquez con respecto a los comentarios de autores contemporáneos como Torrepalma o Porcel (cf. 4.7.4). Una de ellas es la decisión sobre el título. Hemos visto que durante prácticamente toda la correspondencia Velázquez se refiere a su obra como los *Orígenes*. Pero en carta desde Málaga de 11 de diciembre de 1753

muestra un cambio de opinión, y solicita a Montiano que cambie el título de la obra: «El título que se debe poner es este: *Memorias para la Historia de la Poesía Castellana*» (folio 128r). Velázquez no da explicaciones en su correspondencia de este cambio de opinión. Pero más adelante vuelve al título original, y en carta desde Málaga con fecha de 18 de diciembre de 1753 solicita que se cambie el anterior título, pues considera más acorde con el espíritu de la obra:

Después de haberme devanado los sesos para el título de la obra he resuelto últimamente que debe ser *Orígenes de la poesía castellana*, que conviene redondamente con el método y calidad de la obra. V. podrá corregir el que hasta aquí se hubiese puesto (folio 133v).

La información que el manuscrito nos ofrece sobre los *Orígenes* es muy interesante y toca otros aspectos de la obra. En las cartas, Velázquez se nos muestra como un escritor meticuloso, puntilloso («...porque tengo ganas de echar de mí esta obra, que mientras más la leo, más hallo en ella qué corregir»), y nos comenta cuál ha pretendido que sea el estilo de la obra, con una propensión a la claridad muy dentro del ideal ilustrado:

El estilo va llano, sencillo, natural, y tal cual yo procuro írmelo formando para lograr no ser confuso en las difíciles materias en que por precisión debo versarme. Procuero hablar poco, aunque no afecto ese cuidado, ni aviso al lector de ello; y en las opiniones dudosas, o demasiadamente controvertidas no tomo partido, y procuro hablar de un modo que no salgo por fiador de la probabilidad de alguna (carta de 23 de marzo de 1753, folio 34v).

En otra carta posterior, una vez terminada la obra y enviada a Montiano para la corrección, confiesa acerca del método empleado:

Cuando pensé en el método de la obra, no encontré muy a propósito ceñirme rigurosamente a un método cronológico, por mil inconvenientes, que en ninguna parte menos que aquí puedo superar, y que V. los advertirá si se para. Hablo de todos los de un siglo según se va ofreciendo la ocasión, en el motivo de lo que voy discurriendo, para conseguir no violentar la atención del lector llevándolo por muchas partes (carta de 13 de abril de 1753, folio 40v).

Velázquez se nos presenta como un escritor fecundo, con multitud de proyectos muy ambiciosos relacionados con distintas facetas de la historia. Trataremos en el apartado 4.9 de un frustrado proyecto de antología de la poesía castellana, una «colección de las poesías castellanas selectas desde el origen de nuestra poesía hasta el tiempo presente», que Velázquez anuncia en los *Orígenes* y que no se llegó a materializar. Pero si no tenía bastante con este proyecto, más todo el trabajo de investigación historiográfica que está realizando, como apéndice a la carta de 12 de agosto de 1755, desde Málaga, envía a su amigo Montiano el plan para la elaboración de una historia de la lengua española: *Orígenes y propiedad de la lengua castellana* (folios 269-270r).

POESIAS,
QUE PUBLICÒ D. FRANCISCO
de Quevedo Villegas, Cavallero del
Orden de Santiago, Señor de la
Torre de Juan Abad,

Con el nombre del Bachillèr
Francisco de la Torre.

AÑADESE EN ESTA SEGUNDA EDICION

UN DISCURSO,
EN QUE SE DESCUBRE SER
el verdadero Autor el mismo Don Fran-
cisco de Quevedo:

*POR DON LUIS JOSEPH
Velazquez, Cavallero del Orden de
Santiago, de la Academia Real
de la Historia.*

CON PRIVILEGIO : EN MADRID, en la Imprenta de Musica
de D. Eugenio Bieco, Calle del Defengaño. Año de 1753.

PORTADA DE LA EDICIÓN DE LAS *POESÍAS DEL*

BACHILLER DE LA TORRE (1753)

3.5 LA EDICIÓN DE LAS *POESÍAS* DE FRANCISCO DE LA TORRE

Tanto la personalidad como la edición de las poesías de Francisco de la Torre se han convertido en una cuestión de controversia erudita que se extiende prácticamente desde el siglo XVII hasta nuestros días. El manuscrito de sus obras vivió una sucesión de avatares que provocaron que el autor no lo pudiese publicar en vida, aunque se desconocen las razones que lo impidieron. Posteriormente Francisco de Quevedo publicó sus poesías en 1631⁹⁵, poco después de haber editado las de fray Luis de León. En estas dos ediciones a los textos acompañan unas páginas prologales que sitúan la poesía de estos poetas en una dirección que convenía a la posición del propio Quevedo en su lucha contra la moda del culteranismo⁹⁶, opuesta a la oscuridad de Góngora. La confusión sobre el autor y su obra ya se produjo en Quevedo, pues al editarlo lo confundió con el Bachiller Alfonso de la Torre, que floreció en la época del rey Juan II.

Sin embargo, tanto la materia como el estilo del corpus poético editado por Quevedo no permitían, por su modernidad, estimarlo como propio del «bachiller Torre» del siglo XV, con lo que era necesario buscar a un auténtico poeta del XVI apellidado Torre, o aceptar el Torre propuesto por Quevedo como un pseudónimo, que podría serlo del mismo Quevedo.

Más de un siglo después de la edición de Quevedo, en 1753, Luis José Velázquez preparó una segunda edición de las poesías de Francisco de la Torre, y en su «Discurso» preliminar fue el primero que acometió la empresa de probar que el verdadero autor de estas poesías era Francisco de Quevedo. Esta identificación errónea gozó de

⁹⁵ *Obras del Bachiller Francisco de la Torre* (Madrid: a costa de Domingo González, Imprenta del Reino, 1631).

⁹⁶ Cf. Juan Luis ALBORG (1986: 833).

aceptación en la época, como también de rechazo. El reconocimiento de Velázquez lo aceptan Luzán (en la misma censura del libro), Montiano (en la aprobación) o López de Sedano⁹⁷. Un siglo después Manuel José Quintana (1852a) reconocerá la valía del editor, «casi en nuestros días un hombre de mucho mérito (don Luis Velázquez) las reimprimió con un discurso al frente», pero no le ahorrará una crítica severa por lo que él juzga como la aplicación de un criterio totalmente erróneo:

El que no sepa distinguir los versos de Quevedo de los de Garcilaso u otro cualquiera poeta de la época anterior, ese sólo podrá confundir con él a Francisco de la Torre. No son bastante prueba de semejanza unos cuantos versos rebuscados en las obras de uno y otro, sacados de su lugar, confundidos entre sí, y que ni aún de este modo tienen, si bien se miran, la semejanza de estilo que se supone⁹⁸.

A John A. Cook (1959: 143-144) no le parece un error tan grave el de Velázquez, pues su atribución puede insertarse en una larga tradición de equívocos que rodean la obra de Francisco de la Torre. Nos recuerda que mientras que Quintana, Estala, Wolf o Gil de Zárate no aceptaron el criterio de Velázquez, en cambio, además de Luzán y Montiano, Álvarez y Baena, Sedano, Bouterwek o incluso el

⁹⁷ Juan José LÓPEZ DE SEDANO (1778), *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Joaquín Ibarra y Antonio de Sancha, 1768-1778, 9 tomos, tomo IX, página LIV. De esta extensa antología los cinco primeros tomos (entre 1768 y 1771) fueron seleccionados por CERDÁ Y RICO y editados por Ibarra. Los otros cuatro (entre 1772 y 1778) fueron seleccionados por LÓPEZ DE SEDANO y publicados por Sancha.

⁹⁸ Manuel José QUINTANA: «Introducción histórica a una colección de poesías castellanas» en *Obras completas del Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana*, tomo decimonono de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, páginas 125-145, página 133.

propio Ticknor mucho más tarde, sí consideraron acertada la autoría propuesta por el erudito malagueño.

Los recientes estudios de Isabel Colón Calderón (2002) y Soledad Pérez-Abadín Barro (2004) han venido a explicarnos la historia del manuscrito de las poesías de Francisco de la Torre y a echar luz sobre lo poco que conocemos de la vida del autor. En ambos estudios aparece citado Velázquez como editor del poeta y su error de atribución. Se trata de un texto anterior a la edición de los *Orígenes* poco conocido y al cual se le ha dado apenas relevancia. Pero para el tema que nos ocupa no nos interesa tanto el malentendido generado por la confusión de Velázquez —confusión que casi llega hasta nuestros días, como puede verse en los artículos citados— como las ideas generales que Velázquez vierte en su «Discurso» sobre la poesía en general y sobre los juicios de la poesía de Quevedo y su enemigo literario Góngora.

Se trata de un libro en cuarto de 170 páginas cuya portada reza así: POESÍAS, | QUE PUBLICÒ D. FRANCISCO | de Quevedo Villegas, Cavallero del | Orden de Santiago, Señor de la | Torre de Juan Abad, | Con el nombre del Bachillèr | Francisco de la Torre. | AÑADESE EN ESTA SEGUNDA EDICIÓN | UN DISCURSO, | EN QUE SE DESCUBRE SER | el verdadero Autor el mismo Don Fran- | cisco de Quevedo: | POR DON LUIS JOSEPH | Velazquez, Cavallero del Orden de | Santiago, de la Academia Real | de la Historia | CON PRIVILEGIO: EN MADRID, en la Imprenta de Musica | de D. Eugenio Bieco, Calle del Desengaño. Año de 1753.

La dedicatoria, firmada por el editor Eugenio Bieco, está dirigida al marqués de la Ensenada, y entre los documentos oficiales con los que el libro cuenta destacan la censura realizada por Ignacio de Luzán y la aprobación de Agustín de Montiano y Luyando.

Antes de iniciar su viaje de investigación por España Velázquez acababa de dejar listo el manuscrito con las poesías del Bachiller de la Torre para su impresión. Por este motivo en la correspondencia con Agustín de Montiano se encuentran varias breves referencias a esta obra, especialmente en las primeras cartas, que coinciden con el proceso de impresión. La primera se hace en carta de 22 de diciembre de 1752, enviada desde Mérida, y es con el objeto de preguntar a Montiano sobre la marcha de la impresión (folio 4r). Más adelante le solicitará algunos ejemplares (carta de enero de 1753, folio 7v). En carta posterior de 19 de enero Velázquez se muestra impaciente por ver el libro ya impreso: «Estoy impaciente por ver a nuestro buen Bachiller de la Torre» (folio 11r).

En carta fechada en Mérida el 2 de febrero de 1753 solicita de nuevo a Montiano los ejemplares de la obra: «Si el Bachiller de la Torre ha hecho su entrada pública en la República de las Letras, podrá venir con él» (folio 16v-17r). Muy poco tiempo después se publicaría la obra pues la dedicatoria de Eugenio Bienco lleva fecha de 12 de marzo de ese año.

La argumentación que sigue Velázquez en su «Discurso» para rechazar la autoría propuesta por Quevedo se basa en una multitud de aspectos que van desde los puramente estilísticos hasta razones onomásticas. Para Velázquez «las poesías publicadas por Quevedo suponen muchos conocimientos que aún no habían llegado a alcanzar los poetas castellanos»⁹⁹; además, antes de Garcilaso y Boscán la poesía bucólica y lírica no tenían la perfección que se ve en este poeta, y tampoco había sido introducido el metro en que están escritas. La argumentación sigue con el análisis de otras cuestiones. El problema de esta asignación errónea es que todas las referencias a este

⁹⁹ «Discurso sobre el verdadero autor de las poesías que publicó Don Francisco de Quevedo con el nombre del Bachiller Francisco de la Torre» en *Poesías que publicó D. Francisco de Quevedo Villegas...*, páginas VI y VII.

poeta o a sus obras en los *Orígenes* se referirán a Quevedo como su autor.

Justo después de la edición de las poesías de fray Luis de León publicó Quevedo esta obra. Para Velázquez está clara la intención del editor: «se reconocerá el calor con que entonces combatía Quevedo este mal estilo, y los medios con que se esforzaba a mantener la disputa contra los que procuraban sostener su mala causa con una erudición mal entendida»¹⁰⁰. Quevedo alcanza en estas poesías un estilo sublime, capaz de dignificar la poesía castellana y de ponerla a la altura de la de otras naciones: «En ellas nada se echa [de] menos que sea propio de la buena Poesía, la dicción pura, el estilo fácil y natural, sin dejar de ser enérgico, el verso armonioso y fluido»¹⁰¹.

Al igual que había hecho con la expresión «buen gusto» en el *Examen de la Virginia, tragedia española*, Velázquez anuncia aquí el uso posterior en los *Orígenes* del sintagma «buena poesía», que representa en nuestra opinión una señal inequívoca del canon literario de este autor, y del que nos ocuparemos en el apartado 4.7.5. La expresión va a ser repetida en la página siguiente.

Velázquez encuentra en estas poesías a un buen poeta, digno de imitación como los grandes del Siglo de Oro: «solo por ellas deberá reputarse Quevedo como uno de nuestros mejores poetas, y digno de componer el Parnaso español con Garcilaso, Padilla, Villega, los Argensola, Fray Luis de León, y otros, aunque pocos, que en todos tiempos serán reputados como los únicos Maestros de la Buena Poesía Castellana»¹⁰². Estamos ante el canon clásico de Velázquez, un canon que defenderá con más detenimiento en los *Orígenes*, y en el que Quevedo tiene un sitio junto a los grandes poetas del siglo áureo.

¹⁰⁰ *Ibíd.*, página XVII.

¹⁰¹ *Ibíd.*, página XIX.

¹⁰² *Ibíd.*, página XX.

**4. LOS ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA
(1754)**

4.1 LAS POSIBLES FUENTES DE LOS *ORÍGENES*

Las fuentes de los *Orígenes* nos las ofrece, de forma aproximada, el mismo Velázquez en su obra. Se trata de un catálogo heterogéneo de obras que van desde obras historiográficas y eruditas hasta aquellas puramente literarias. Aunque el libro está dividido en cuatro partes bien diferenciadas, las fuentes fundamentales son las mismas obras, que se repiten y se van ampliando a lo largo de los distintos capítulos con nuevas obras. Estas fuentes se dividirán en función de la materia de la que tratan, y llegaremos a la conclusión de la heterogeneidad de las mismas. Trataremos primero de las fuentes generales de las que Velázquez extrae información y que él mismo cita en su obra, pues una visión general sobre las fuentes explícitas de los *Orígenes* nos facilitará datos sobre la enorme y miscelánea bibliografía que Velázquez maneja, así como la tarea de selección que realizará con toda la información adquirida. Las fuentes explícitas son muy variadas y podrían agruparse en función de la literatura a la que se refieren. Un primer grupo es el de las obras en las que se basa para estudiar las literaturas no castellanas de la Península. En cuanto a las fuentes

sobre la literatura española y la teoría literaria, podrían dividirse en tres grandes bloques: las fuentes históricas y literarias, las obras de los grandes eruditos y las obras de sus compañeros en la Academia del Buen Gusto.

Las dificultades a la hora de localizar estas fuentes explícitas han sido varias. A menudo Velázquez cita solo una parte del título, o varias palabras del mismo, lo que puede llevar a confusión. Otras veces ni siquiera aparece citada una obra con el título con el que actualmente se la conoce. La conclusión, en cualquier caso, a la que se llega es la variada y extensa relación de obras de la que Velázquez extrae noticias para su ensayo.

4.1.1 LAS LITERATURAS NO CASTELLANAS DE LA PENÍNSULA

Para iniciar el repaso por los autores de los que el marqués de Valdeflores se ocupa en su obra tendremos que acudir a los autores de la tradición grecolatina, tan importantes para el movimiento neoclásico, y una de las fuentes esenciales de su canon estético. Los autores clásicos están en la base sobre la que se construye todo el edificio.

Una primera aproximación a la cuestión del canon en los siglos XVIII y XIX nos lleva a preguntarnos por la recepción de los autores grecolatinos en los textos teóricos de este periodo¹⁰³. Se trata de un corpus vivo en la tradición occidental desde muy atrás, consolidado y fijado por esa tradición. Las deudas de la producción teórica de este periodo con los clásicos grecolatinos resultan evidentes, sobre todo si consideramos la persistencia en el siglo XVIII de una importante

¹⁰³ Cf. Rosa María ARADRA (2000: 173).

producción en latín, el uso de esta lengua en los medios de enseñanza, y la pervivencia de la filosofía escolástica en sectores religiosos y educativos, que acentuaron la importancia del legado clásico en la formación humanística de profesores y alumnos hasta bien entrado el siglo XIX¹⁰⁴.

Dos ejemplos. Rosa María Aradra (2000: 178) insiste en el peso del canon clásico en la teoría retórica de toda la centuria, con la de Mayans a la cabeza, en la que casi se equipara el número de autores griegos y latinos al de los castellanos del Siglo de Oro. Del casi centenar de autores clásicos distintos que utiliza, el grupo más citado corresponde con diferencia al de los autores sagrados, con más de cien alusiones. El caso de Luzán es muy similar. En el apartado 3.2, dedicado a la Academia del Buen Gusto, citamos el estudio Russell P. Sebold (1970) acerca de las fuentes de la *Poética*. Para este autor las fuentes primordiales de Luzán son los autores clásicos, con una presencia muy por encima de los autores franceses e italianos.

Las fuentes clásicas para Velázquez no son solo fuentes estéticas, como para Mayans y Luzán, sino también fuentes históricas, que aportan en su obra el peso de la autoridad. La formación de Velázquez conjuga lo literario y estético (su participación en la Academia del Buen Gusto y su amistad con Luzán, Nasarre y Montiano) con lo histórico. No olvidemos que durante el proceso de elaboración de los *Orígenes* Velázquez, por encargo de la Academia de la Historia (de la que forma parte desde 1752), estaba realizando su viaje de recolección de materiales y documentos históricos. Además, ya había publicado su *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España* (1752), su primera obra historiográfica de peso: se trata de un estudio epigráfico valorado sobre todo por ser de

¹⁰⁴ *Ibíd.*, página 174.

los primeros publicados en España, lo que lo convirtió en obra de referencia en este campo.

Para las noticias acerca de la poesía de los pueblos prerromanos Velázquez recurre a dos autores clásicos: Silio Itálico, autor de la epopeya *Púnica*, y el geógrafo griego Estrabón. Ambas fuentes apoyan la existencia de una poesía primitiva anterior a la época romana. La idea de la función de la poesía como elemento de civilización se toma de Horacio. Las dos ideas, con sus respectivas fuentes, podemos encontrarlas en la *Disertación en prosa sobre la poesía*, texto teórico leído por Velázquez en la Academia del Buen Gusto y del que ya hemos tratado en el apartado 3.3. La coincidencia es grande si comparamos ambos textos. Veamos el texto de la *Disertación*:

La primera vez que los hombres ejercitaron la poesía solo fue para dar en ese linaje de idioma las primeras leyes a las gentes, establecer entre ellas el culto y reverencia de los dioses, reducirlas a sociedad y trato civil, haciéndoles deponer por ese medio aquella rudeza y rustiquez ferina con que vivían más como bestias, que como racionales. Ese mismo uso tuvo la poesía entre los primitivos españoles, pues sabemos por un autor antiguo bien exacto en notar estas materias, que los pueblos de la Baja Andalucía tenían sus leyes escritas en versos de más de seis mil años de antigüedad. De aquí dice Horacio que resultó la grande estimación y crédito con que fueron tratados los poetas y la poesía en los primeros siglos¹⁰⁵.

¹⁰⁵ *Disertación en prosa sobre la poesía*, en las *Actas de la Academia del Buen Gusto que se celebraba en esta Corte por los años 1749-1751, con las poesías originales que en ella se leyeron*, manuscrito MS 18476 de la Biblioteca Nacional de Madrid; carpeta XII, correspondiente al acta de la sesión de la Academia de 3 de septiembre de 1750, folios 1v-2r.

En el inicio de los *Orígenes*, capítulo I («Fuentes de que se deriva la poesía castellana»), al tratar de la poesía de los españoles primitivos, Velázquez afirma:

No se puede dudar que los primitivos españoles tuvieron conocimiento de la poesía. Silio Itálico dice que los gallegos componían y cantaban versos en su propia lengua; y Estrabón refiere que los turdetanos, pueblos de la Bética, tenidos por los más ingeniosos de España, tenían estudios y escritos muy antiguos, poemas y leyes escritas en verso de cerca de seis mil años. La idea que nos da Estrabón de la poesía de estas gentes confirma su antigüedad, pues se ve que los turdetanos tenían conocimiento de la poesía en aquellos siglos más remotos, en que ella empezaba a nacer y a tener el primer uso, que notó Horacio, sirviendo para reducir los hombres a sociedad, dándoles leyes y preceptos de bien vivir¹⁰⁶.

Aunque en la *Disertación* no aparece expresamente la referencia a Silio Itálico como fuente, se puede comprobar la similitud de ideas entre ambos fragmentos. Recordemos, finalmente, que cuando nos ocupábamos en el apartado 3.3 de la *Disertación*, hacíamos referencia a una afirmación de M^a Dolores Tortosa Linde (1988: 64) que veía este texto como un claro antecedente de los *Orígenes*, una afirmación que compartimos por las evidentes afinidades entre ambos textos.

Para la poesía latina Velázquez recurre en su mayoría a autores clásicos y eclesiásticos: Suetonio (*De viris illustribus*, *De grammaticis et rhetoribus*), Séneca (*Suasoriae*), Cicerón (*Pro Archia*), Marcial (*Epigramas*), Latino Pacato (*Panegírico al emperador Teodosio*) y San Jerónimo (*De viris illustribus, sive De scriptoribus ecclesiasticis*). Se trata de una mezcla heterogénea, con autores de

¹⁰⁶ *Orígenes de la poesía castellana*, páginas 2-3.

diversos géneros literarios y de diversas épocas; Velázquez se sirve de ellos para recoger la más mínima información relativa a escritores latinos nacidos en la Península. En el capítulo tercero del libro, dedicado a la teoría literaria, Velázquez recurrirá de nuevo a autores clásicos como Horacio (*Arte poética*), Ovidio (*Arte de amar*), Propertio (*Elegías*) y Marcial (*Epigramas*) para corroborar el uso de la rima ya desde el tiempo de la poesía latina.

Al referirse a las inscripciones de España publicadas, Velázquez escribe:

Entre las inscripciones de España publicadas por Grutero, Muratori, Reynesio, y otros, se encuentran diferentes epigramas latinos, que parecen de este tiempo, y prueban asimismo que el gusto de la poesía era general en toda la nación¹⁰⁷.

Alude aquí a las fuentes principales de inscripciones latinas en la época. Este corpus había sido recogido, entre otros, por Johannes Gruterus (1560-1627), filólogo y bibliotecario nacido en Amberes, autor de *Inscriptiones antiquae totius orbis Romani in corpus absolutissimum redactae cum indicibus*, Heidelberg, 1602; Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), historiador y erudito italiano, responsable de una vasta obra entre la que se incluye los *Rerum Italicarum Scriptores* (1723-1738), las *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (1738-1743) y el *Novum Thesaurum Veterum Inscriptionum* (1738-1743); y Thomas Reinesius (1587-1667), médico y humanista alemán muy interesado por la epigrafía latina, que compuso *Syntagma inscriptionum antiquarum* (1682).

¹⁰⁷ *Ibid.*, página 7.

Para la poesía latina de inicios de la Edad Media, el periodo comprendido a partir de la invasión goda, las fuentes de Velázquez son también muy variadas. Aparecen citados los *Carmina* de Sidonio Apolinar, obispo y escritor galo-romano del siglo V; la *Crónica* de Idacio, obispo de Chaves y cronista hispano-romano del siglo V; San Isidoro y su *De scriptoribus ecclesiasticis* (o *De viris illustribus*, escrita entre el 615 y el 618); Sigeberto Gemblacense (Sigebert o Sigeberto de Gembloux, en Bélgica, muerto en 1112), cronista benedictino, autor de *De viris illustribus*, que, como la de San Isidoro, es también una obra dedicada a los escritores eclesiásticos; el P. Sirmondo (o Jacques Sirmond, 1559-1651), erudito francés que durante la primera mitad del siglo XVII editó unos cuarenta autores y cronistas latinos bizantinos y de la época medieval; y Álvaro Cordubense, o Paulo Álvaro Cordubense, escritor mozárabe autor del tratado de moral *Indiculus luminosus* (854), y de una *Vita vel passio Divi Eulogii* (860), obras que cita expresamente Velázquez en la primera y la tercera parte del libro. El erudito malagueño Bernardo de Alderete¹⁰⁸ es autor del tratado *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que hoy se usa en España* (Roma, 1606), un estudio sobre los orígenes de nuestra lengua que facilita información a Velázquez sobre inscripciones latinas durante la época de la ocupación musulmana.

Al tratar de la poesía árabe Velázquez menciona diversas fuentes. Entre ellas cita la *Bibliothèque orientale ou Dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient...* (París, Compagnie des libraires, 1697) de Berthélemy d'Herbelot de Molainville; la *Bibliotheca Arabico-Hispana Escorialensis* (Madrid, Antonio Pérez Soto, 1760-1770, 2 vol.) del sacerdote maronita Miguel Casiri, que por los años de elaboración y publicación de los *Orígenes* estaba llevando a cabo la

¹⁰⁸ Citado por Velázquez como «Aldrete», *Orígenes*, página 12.

labor de catalogación de los manuscritos árabes de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; y como última fuente aparece citado de nuevo Álvaro Cordubense.

Para la poesía provenzal nuestro autor cita la *Historia de Languedoc* de Guillermo Castel: se trata de la *Mémoire de l'histoire du Languedoc curieusement et fidèlement recueillis de divers auteurs...* (Toulouse, 1633) obra póstuma del historiador francés Guillaume Catel (1560-1626). Por su identificación de poesía provenzal con poesía lemosina Velázquez en este apartado se refiere a las obras de historiadores españoles. Cita a Gaspar Escolano, autor de la *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* (Valencia, 1610), continuada en una *Segunda parte de la Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* (Valencia, 1611). Cita también a Vicente Ximeno y su obra *Escritores del reino de Valencia: cronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la cristiana conquista de la misma ciudad hasta el de MDCCXLVIII* (Valencia, 1747-1749). Aparece citado en este apartado de los *Orígenes* Ramon Muntaner (1265-1336), soldado e historiador catalán autor de una *Crònica*, comenzada a redactar a partir de 1325 y que abarca el periodo comprendido entre los reinados de Jaime I el Conquistador (1207) hasta la coronación de Alfonso IV de Aragón (1328). Jerónimo Zurita y de Castro (1512-1580) aparece también en este apartado; autor de los *Anales de la corona de Aragón* (Zaragoza, 1562-1580), una vasta obra que recoge la historia de la corona de Aragón desde la invasión musulmana hasta Fernando II el Católico. Este autor lo veremos citado también como fuente de la literatura castellana.

De la poesía portuguesa no aparecen fuentes expresas. Para la poesía gallega aparecen citados los *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, que contienen sus más*

principales memorias desde el año 1246... formados por Diego Ortiz de Zúñiga (Madrid, 1677); en esta obra Ortiz de Zúñiga recoge las cantigas de Alfonso X relativas a la vida de su padre, el rey Fernando III. Al tratar del trovador gallego del siglo XV Macías, conocido como «el enamorado» y que tan atrayente ha sido para la literatura posterior, Velázquez echa mano de fuentes literarias e históricas. Tres obras medievales aparecen citadas en los *Orígenes* como fuentes de información sobre el poeta Macías. Las *Trescientas*, poema alegórico de Juan de Mena que hoy conocemos como *Laberinto de Fortuna*, proporciona a Velázquez información sobre este poeta, contemporáneo de Mena. También aparece mencionado el poeta gallego Juan Rodríguez del Padrón (o de la Cámara), autor de los *Siete gozos de amor*, citados aquí como «*Gozos de amor*» cuya biografía está impregnada de leyenda como la del mismo poeta Macías. Una tercera fuente de información sobre Macías la encuentra Velázquez en el *Infierno de Amor* (o *Infierno de amores*) de Garci Sánchez de Badajoz, poeta también famoso, como Macías, por sus desvaríos amorosos que le llevaron a enloquecer. La nómina de autores que facilitan información sobre el trovador gallego Macías se cierra con Hernán Núñez de Guzmán, conocido como el Comendador Griego, Argote de Molina (*Nobleza de Andalucía*, 1588) y fray Baltasar de Vitoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*, 1646). Velázquez añade que sus canciones se recogen también en el *Cancionero antiguo* de Juan Alfonso de Baena, manuscrito en la Biblioteca de El Escorial.

Finalmente, para la manifestación más antigua de la poesía vasca Velázquez recurre al *Discurso de la poesía castellana* que Gonzalo Argote de Molina añade a su edición del *Conde Lucanor* del Infante D. Juan Manuel (1575), de la que también nos ocuparemos en el apartado siguiente. Cita, además, en este apartado al padre Larramendi. Se trata del jesuita padre Larramendi (1690-1766), filólogo y estudioso del euskera, y autor de *De la antigüedad y*

universalidad del vascuence en España (Salamanca, 1728), y un *Diccionario castellano, vascuence y latín* (San Sebastián, 1745). También escribió la primera gramática vasca, titulada *El imposible vencido* (Salamanca, 1729).

Para todas estas literaturas Velázquez se refiere también a fuentes no bibliográficas, como los fondos manuscritos de la Catedral de Toledo, de la Biblioteca de El Escorial o de la Biblioteca Vaticana; para entonces era desconocido todavía el Cancionero de la Biblioteca Vaticana, uno de los tres cancioneros que recogen las cantigas de la poesía medieval gallego-portuguesa, descubierto por Fernando Wolf en esta biblioteca en 1840.

Se trata de las fuentes documentales más comunes de la época: muchas de ellas son las mismas fuentes que podemos encontrar, por ejemplo, en la correspondencia de Gregorio Mayans con los intelectuales de su época, tales como el P. Enrique Flórez, Francisco Pérez Bayer o el P. Andrés Marcos Burriel. Sin embargo, no deja de sorprendernos la cantidad y variedad de las mismas, tan heterogéneas, que abarcan disciplinas tan diversas y exigen amplios conocimientos historiográficos.

4.1.2 LAS FUENTES HISTÓRICAS Y LITERARIAS PARA LA LITERATURA CASTELLANA

Cuando Velázquez está elaborando sus *Orígenes* forma parte ya de la Real Academia de la Historia y ha comenzado su viaje de investigación histórica por España por encargo del rey. En 1752 había publicado su *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España*. Está claro que la formación y los intereses de Velázquez, al

margen de la Academia del Buen Gusto, son eminentemente historiográficos, y ese será el camino que decididamente seguirá nuestro autor después de los *Orígenes*. Y esa formación historiográfica se percibe claramente en las fuentes que Velázquez cita. Llama la atención que para ser una obra de historia literaria las fuentes de corte historiográfico sean tan abundantes.

Entre los historiadores que ofrecen informaciones útiles para Velázquez encontramos a Fernán Pérez de Guzmán, autor, entre otras obras, de los *Loores de los claros varones de España* (1450-1453), que veremos reseñados en una cita posterior. Considerada como una de las mejores obras en verso de este autor, forma un compendio de historia de España en cuatrocientas octavas de arte menor, que guarda una estrecha relación con las *Generaciones y semblanzas* del mismo autor. También aparece el Bachiller Fernán Gómez de Ciudad Real, autor del *Centón epistolar* o *Centón epistolario* (1491), que contiene unas interesantes cartas sobre los principales sucesos del reinado de Juan II. También es citado el humanista español Hernán Núñez de Toledo y Guzmán (1475-1553), conocido como el Comendador Griego o el Pinciano. Otra fuente citada es la obra del mitógrafo español fray Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620), con una *Segunda parte* publicada en 1623.

La obra magna del historiador Jerónimo de Zurita son los *Anales de la Corona de Aragón* (1562-1580), en los que trabajó treinta años, y cuyo último volumen se editó el mismo año de la muerte de su autor. Lo vimos como una fuente para la literatura provenzal, pero, curiosamente, para la literatura castellana Velázquez cita una obra menos conocida: las *Enmiendas y advertencias a las crónicas de don Pedro, don Enrique el segundo, don Juan el primero y don Enrique el tercero que escribió don Pedro López de Ayala*, obra crítica que

editaría Diego José Dormer en 1683. Al citar a este autor, Velázquez añade una nota erudita y esclarecedora:

Pedro López de Ayala, que vivía en tiempo del Rey D. Pedro el cruel y compuso su crónica, parece que también fue poeta; porque Fernán Pérez de Guzmán, en sus *Claros Varones*, asegura que compuso un libro titulado *Rimado del Palacio*, que parece ser de poesía; aunque Jerónimo de Zurita en las enmiendas y advertencias a las crónicas del mismo Pedro López, corrija la voz *rimado* en *primado*, creyendo, no con mucho fundamento, que este libro tratase de los oficios de palacio¹⁰⁹.

Otra fuente citada por el erudito malagueño es Ambrosio de Morales, humanista, historiador y arqueólogo español del siglo XVI; Velázquez cita en concreto dos obras suyas como son la *Crónica General de España* (1574-1577-1586), continuación de la *Crónica de Florián de Ocampo*, y *Antigüedades de las ciudades de España* (1575), cuyo hilo conductor es la historia arqueológica de los lugares citados en la *Crónica* de Ocampo. Morales es para Velázquez una fuente para la literatura latina y medieval.

Entre las fuentes históricas Velázquez cita también a José Pellicer de Ossau Salas y Tovar (1602-1679). Historiador, filólogo y poeta español, fue fecundo artífice de historias y genealogías (como la de la casa de los Sarmientos de Villamayor, que sirve de fuente para los *Orígenes*), y autor de la *Biblioteca formada de los libros y obras públicas de don José Pellicer de Ossau y Tovar*, (Valencia, 1671), otra de las fuentes para la literatura de la Edad Media.

El historiador, poeta, crítico y filólogo portugués Manuel de Faria y Sousa (1590-1649) es citado por Velázquez como historiador.

¹⁰⁹ *Orígenes*, páginas 44-45.

Su obra *Europa portuguesa* (1667), escrita originalmente en castellano, es una fuente para la literatura castellana del XVII. Se da la circunstancia de que Faria y Sousa fue un poeta muy influido por Góngora, y Velázquez lo citará justo cuando esté tratando del escritor cordobés.

Fray Enrique Flórez, historiador contemporáneo de Velázquez, es autor de la *España Sagrada*, obra historiográfica fundamental que sobrepasa los límites de la historia eclesiástica. La relación entre el P. Flórez y Velázquez ha merecido la atención de los biógrafos de uno y otro erudito. La relación se enrareció cuando Velázquez usó el monetario y la biblioteca de Flórez para su *Ensayo sobre las medallas desconocidas*, pero en el libro ni le reconoció la ayuda prestada ni hizo referencia a él para agradecérselo. Francisco Méndez (2001: 27-28), biógrafo del P. Flórez, nos adelanta algo en el capítulo dedicado a las amistades del agustino: Velázquez «tuvo estrecha amistad con el Mtro. Flórez, y aunque quebró no les faltó a uno y a otro el afecto de sabios». Y en nota nos aclara lo acontecido: «Compuso D. Luis Velázquez su obra de *Ensayo de Medallas desconocidas* en la celda del Mtro. Flórez, con tanta satisfacción y franqueza que estudiaba en ella, y las manejaba todas a su arbitrio, sin ninguna reserva; con las que principalmente formó su libro. Puso en él una lista de los nombres de los sujetos cuyos gabinetes había disfrutado; y no citando el del Mtro. Flórez (acaso porque era patente a los literatos de esta clase que dicho libro se había compuesto en su celda, y tal vez ayudado), se dio por sentido, y de allí adelante nunca más le mostró las monedas, ni le permitió el uso de sus libros, aunque lo intentó, dándole por excusa el que le interrumpía el tiempo, y que sin ellos podía muy bien bandearse. De todo soy testigo». A pesar de todo, con mucho respeto Méndez nos define a Velázquez como «caballero malagueño, sujeto malogrado y envidiado de muchos, crítico, histórico, anticuario, y de una lección y estudio inmenso». Velázquez hace referencia al P.

Flórez en su correspondencia con Montiano, no siempre con muy buenos términos¹¹⁰. En cualquier caso el agustino agradeció a Velázquez la ayuda prestada en el tomo VII de la *España Sagrada*:

En esta misma línea geográfica me favoreció don Luis Velázquez (de quien hablamos en el prólogo del tomo 5) con dos mapas originales de su mano, y otro impreso del obispado de Córdoba, documentos que, por ser muy precisos para mi obra, aprecio mucho¹¹¹.

A veces las fuentes de los *Orígenes* no son obras historiográficas, sino simplemente eruditas, y ni siquiera de autor español. Es el caso cuando cita al «P. Labbé» en la página 51 al referirse a un manuscrito del Marqués de Santillana. Se trata del sacerdote jesuita francés Philippe Labbé (1607-1667), autor de la *Nova bibliotheca librorum manuscriptorum* (1653), una de las primeras obras en las que aparece el término «incunable» para referirse a la época de inicio de la imprenta, y que sirve de fuente a Velázquez; y de la *Bibliotheca bibliothecarum* (1664), considerada la primera bibliografía de bibliografías.

La literatura española es la otra gran fuente de información acerca de obras y autores. Ello nos lleva directamente a la cuestión del canon de la literatura española. La idea es que al utilizar las mismas obras de literatura como fuente de información se está contribuyendo a la institucionalización de las mismas.

¹¹⁰ Véanse como ejemplo, entre otras, las cartas a Montiano de 12 de julio de 1753, folio 76r, 3 de agosto, folio 81r, y 18 de agosto, folio 88r, en las que se refiere a Flórez siempre como «el autor de la pepitoria sagrada». Más adelante, en cambio, deja entrever cierta compasión: «Del P. Flórez me dicen que casi ha perdido la vista. Lo sentiré, porque por fin es un hombre que mal o bien escribe, y no de lo peor» (carta de 25 de noviembre de 1755, folio 289v).

¹¹¹ R. P. M. Fr. Enrique FLÓREZ, *España Sagrada*, edición de Rafael LAZCANO, Madrid, Revista Agustiniiana, 2003 (4ª edición), tomo VII, página 23. La edición original de este tomo es de Madrid, 1751.

Gonzalo Argote de Molina es una fuente manifiesta de los *Orígenes*. Velázquez cita dos de sus obras fundamentales: *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) y *Nobleza de Andalucía* (1588). El *Discurso sobre la poesía castellana* fue incluido en su edición de *El Conde Lucanor* del Infante D. Juan Manuel. Se trata de una brevísima historia de la poesía española que recuerda la *Carta Proemio* del Marqués de Santillana, en la cual analiza el panorama histórico literario de la poesía castellana hasta el presente, y entre sus aciertos destaca la revalorización de la poesía medieval. Elaboró los seis libros del repertorio nobiliario *Nobleza del Andalucía* (Sevilla, 1588), que contiene también diversas informaciones históricas y literarias. Las *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso de la Vega hechas por Fernando de Herrera son otra de las fuentes para la literatura española, así como el prólogo de Juan Boscán al libro segundo de sus obras. También para la crítica a Lope recurre a la propia literatura. Nos envía, por ejemplo, a un pasaje del *Quijote* (1ª parte, capítulo 48), y cita a Villegas y sus *Eróticas* (elegía 7), a Cristóbal de Mesa y sus *Rimas*, a Andrés Rey de Artieda (Artemidoro) y sus *Rimas*, y a Antonio López de Vega y su *Demócrito y Heráclito* (diálogo 2).

En el *Laurel de Apolo* (1630) Lope de Vega pasa revista al panorama poético de su tiempo. En la tercera parte de los *Orígenes*, dedicada principalmente a teoría literaria, Velázquez recurre a esta obra para argumentar en contra de la tesis que aquí defiende Lope sobre el origen de la poesía castellana.

Dos son los cancioneros citados por el marqués de Valdeflores como fuentes para el conocimiento de las literaturas peninsulares. Uno es el «*Cancionero antiguo*» o también «*Cancionero de poetas antiguos*» de Juan Alfonso de Baena, tal y como lo cita Velázquez¹¹², manuscrito en la Biblioteca de El Escorial, y que no sería editado

¹¹² *Orígenes*, páginas 28, 45, 49, 53, 85 y 139. Se ocupa brevemente de esta colección en las páginas 53 y 139.

hasta 1851 en edición de Pedro José Pidal y Eugenio de Ochoa. El otro es el *Cancionero General* reunido por Hernando del Castillo, publicado en Valencia en 1511, y que se reimprimió hasta nueve veces, casi siempre con variantes, siendo la última la edición de Amberes de 1573. Velázquez se refiere a esta obra como el «*Cancionero General de Sevilla 1535*»¹¹³ (es la tercera edición), y el «*Cancionero General de Amberes 1573*»¹¹⁴ (la última edición que se hizo en el siglo XVI de este texto). Se trata de fuentes primordiales de información, tanto para la poesía castellana como para el resto de literaturas peninsulares, pues aparecen necesariamente citadas al tratar de la poesía provenzal y de la poesía gallega.

En otras ocasiones es la misma literatura la fuente de información a través de sus ediciones modernas. Cuando Velázquez cita al primer poeta castellano conocido entonces, Gonzalo de Berceo, los datos sobre su biografía se extractan de una edición moderna:

Así lo asegura el autor del prólogo que precede a la vida de Santo Domingo de Silos del mismo Berceo, publicada en Madrid 1736. Don Nicolás Antonio, en la *Biblioth. Hisp. ant.* lib. 7, cap. I, dice que por relación que se había enviado del monasterio de Silos constaba que este Gonzalo de Berceo había vivido en tiempo del Rey D. Alonso el VI, cerca del año 1080¹¹⁵.

Otras veces las fuentes son manuscritas, como al dar noticia del Arcipreste de Hita y su *Libro de buen amor*, autor y obra prácticamente desconocidos hasta entonces:

¹¹³ *Ibid.*, páginas 20, 86, 96, y con más detalle Velázquez lo estudia en las páginas 56 y 140.

¹¹⁴ *Ibid.*, páginas 18, 20, 21, 24, 136, y es estudiado también en páginas 56 y 140.

¹¹⁵ *Ibid.*, página 34, nota 57.

Por el año 1330 florecía otro poeta castellano de que no hay noticia, ni en la Biblioteca de D. Nicolás Antonio, ni en otro algún autor, que yo sepa. Llamose Juan Ruiz, y fue Arcipreste de Hita. Sus poesías se conservan hoy en un manuscrito de la Librería de Toledo, que por ser de una idea singular e ingeniosa, daré aquí su extracto, según me le ha comunicado una persona muy docta que a mis ruegos examinó todo este código con la exactitud y buen juicio que en el mismo parecerá¹¹⁶.

Velázquez trata de completar sus fuentes con información más actualizada. Es el caso de sus referencias al *Diario de los literatos de España*, la primera revista literaria en lengua castellana, comenzado a publicar en 1737 y que se prolongó hasta 1742. El *Diario de los literatos* luchó contra las ideas barrocas y defendió la obra de Benito Jerónimo Feijoo e Ignacio de Luzán. Su propósito era «emitir un juicio ecuánime sobre todos los libros que se publiquen en España». En él escribieron Juan de Iriarte y otros eruditos de aquella época. Como veremos, Velázquez copia los juicios formulados por esta publicación al tratar de Pedro Nolasco, uno de los seguidores de Góngora y responsable, como el poeta cordobés, de la generalización del «mal gusto» en la poesía castellana (página 72). También es una fuente de información en la página 135, cuando en la tercera parte trata acerca de la sátira y nos da noticias de la *Sátira contra los malos escritores de este tiempo* del desconocido poeta que firmó con el seudónimo de Jorge Pitillas.

Varias y heterogéneas son las fuentes que emplea Velázquez específicamente en la tercera parte de los *Orígenes*, la que corresponde fundamentalmente a la teoría literaria. A veces se trata de obras históricas como la de Blas Ortiz, que en 1549 publicó su *Summi Templi Toletani perqs. graphica descriptio*. En ella su autor analiza

¹¹⁶ *Ibíd.*, página 36.

no sólo lo relativo a la historia de la catedral toledana, sino también el origen y fundación de la ciudad de Toledo y otros aspectos relacionados con su historia eclesiástica, y la obra le facilita a Velázquez información sobre el uso de la rima en textos latinos. De la misma índole es la obra de Gil González Dávila (1578-1658), cronista de los reinos de Castilla y de Indias y autor de un gran proyecto histórico titulado *Teatro eclesiástico de las ciudades e iglesias catedrales de España*, del que se fueron editando volúmenes correspondientes a lugares concretos tanto en vida del autor como póstumos.

Las obras de retórica y poética tienen también en este apartado una destacada relevancia como obras de referencia. Aquí es citado el humanista y gramático Antonio de Nebrija (1444-1522), en concreto su tratado de retórica *De Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano* (1515), aporta un testimonio más para probar la antigüedad de las representaciones teatrales en España, y refutar así algunos testimonios en contra. También el *Primus Calamos ob oculos* [...] (1663) del obispo y gran polígrafo Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682) aporta información a Velázquez sobre el origen del verso castellano. Acerca de este autor nos ofrece noticias José de la Calle (1996: 237, nota): fue un sabio polifacético, autor de más de 200 libros, entre los que destaca el *Primus Calamos*. Se trata de una obra voluminosa dividida en tres libros, la *Gramática*, la *Metamétrica* y la *Rítmica*, que es como la cita el marqués de Valdeflores, y que recoge los escritos sobre gramática y retórica de este autor enciclopédico.

Las fuentes extranjeras también son muy diversas en esta tercera parte, pero todas tienen el mismo fin como es aportar diversos puntos de vistas sobre el origen de la rima en la poesía en lengua romance, o puntualizar algunas de las cuestiones planteadas acerca de

los géneros literarios de los que está tratando. Así, cita a «Jano Douza» y sus *Anotaciones* o *Comentarios a Propercio*. Se trata del escritor Jan (o Johan) van der Does, en holandés, o, latinizado, Janus Dousa (1545-1604), militar, magistrado y escritor, autor de una historia de Holanda, quien compuso también diferentes comentarios a escritores latinos como Horacio, Catulo, Tibulo, etc. Con el mismo fin es citado el erudito italiano Pietro Bembo (1470-1547), autor de las *Prose della volgar lingua* (1525), defensor del origen provenzal de la rima. En sus *Prose* Bembo dicta las normas gramaticales y estilísticas de la lengua de los escritores que, a partir de ese momento, quedará codificada según el modelo de los grandes escritores del *Trecento*: Petrarca para la poesía y Boccaccio para la prosa. Aparece también citado Mr. Fauchet, es decir, Claude Fauchet (1530-1602), escritor e historiador francés, autor de *De l'Origine de la langue et de la poésie française* (1581) donde defiende que los pueblos cristianos tomaron la rima de los hebreos. Otro autor citado como fuente es Juan Le Maire o Jean Lemaire de Belges (ca 1473–ca 1524), escritor, poeta y cronista francés autor de una extensa obra, entre la que destaca un *Traité de la Concorde des deux langages* (1513), ensayo filológico en verso que trata de la rivalidad de las lenguas francesa e italiana y que quiere contribuir al buen entendimiento entre ambas lenguas; esta obra anuncia los trabajos de los humanistas franceses del siglo XVI.

Cuando Velázquez cita en sus *Orígenes* a Huet consideramos que se está refiriendo a Pierre Daniel Huet (1630-1721), erudito francés, conocido como uno de los hombres más sabios de su época y autor de un gran número de obras que versan sobre filosofía, teología, literatura y filología, entre otras. El abate Massieu citado en esta parte de los *Orígenes* fue Guillaume Massieu (1665-1722), religioso, traductor y poeta francés, autor de una *Defensa de la poesía* (1706) y de una póstuma *Historia de la poesía francesa* (1739). Otro autor citado por Velázquez en la página 93 es Juan Mario o Giovanni Mario

Crescimbeni (1663-1728), poeta y crítico italiano, miembro fundador de la Academia de la Arcadia (1690) y autor de la *Istoria della volgar poesia* (1698), una obra considerada como uno de los primeros intentos de una historia sistemática de la literatura italiana. Lucio Flavio Filóstrato (aprox. 170-249) fue filósofo y orador griego, autor de la *Vida de Apolonio de Tiana*, considerada una biografía novelada del filósofo, matemático y místico griego Apolonio, aunque sin ninguna base real. Precisamente en esta obra se contiene una afirmación que es rebatida por Velázquez en el apartado de la comedia, en las páginas 93 y 94, como es que las ciudades de la Bética no conocían el teatro.

Finalmente, las fuentes son sus propios compañeros de las instituciones culturales a las que Velázquez pertenece, o simplemente amigos. Dos ejemplos. El primero nos lo ofrece Velázquez en el apartado dedicado a la epopeya, en la tercera parte: «y convendría que se hubiera publicado el examen que del poema de la Jerusalén hizo Juan Pablo de Mártir Rizo, y he visto manuscrito en poder de D. Agustín de Montiano» (página 129). En el apartado dedicado a la correspondencia vimos la importancia que Montiano había tenido en la elaboración de los *Orígenes* al facilitar a Velázquez extractos de las obras que este le solicita. Más adelante, en la página 154, en el apartado dedicado a las traducciones en castellano de obras extranjeras, Velázquez nos ofrece otro ejemplo del uso de este tipo de fuentes: «Y D. Juan de Iriarte me asegura haber visto manuscrito la *Tebaida* de Estacio traducida en verso castellano por un autor del siglo pasado, de cuyo nombre no se acuerda». Vimos también en la correspondencia con Montiano que Iriarte era una de las personas a las que Velázquez se dirigía para solventar alguna duda puntual, además de ser uno de los posibles destinatarios del manuscrito del libro para su corrección.

Pero el caso más significativo es el de la persona que facilita a Velázquez todas las noticias sobre manuscritos procedentes de Toledo. De hecho en el apartado sobre la correspondencia con Montiano hemos visto cómo Velázquez debió retrasar el envío de la tercera parte de los *Orígenes* por no haber recibido los extractos de la *Gaya Ciencia* y de la obra del Arcipreste de Hita (cartas de 13 y 20 de abril de 1753).

Puede resultar extraño que Velázquez no cite en ningún momento a la persona que le facilita la información y los resúmenes de los manuscritos desde Toledo. En estos casos se refiere a alguien de forma genérica. Dos veces lo hace de esta manera. Recordemos la primera: «Sus poesías se conservan hoy en un manuscrito de la Librería de Toledo, que por ser de una idea singular e ingeniosa, daré aquí su extracto, según me le ha comunicado una persona muy docta que a mis ruegos examinó todo este código con la exactitud y buen juicio que en el mismo parecerá» (página 36). La otra referencia la hace también Velázquez del mismo modo: «Un docto amigo mío, que ha examinado este manuscrito, me dice...» (página 144).

Se trata de su amigo Juan Antonio de las Infantas, que no aparecerá nunca citado en los *Orígenes*, pues fue deseo expreso del propio Infantas. En la carta de 12 de julio de 1753, desde Mérida, Velázquez así se lo comunica a Montiano: «Mi amigo Infantas me dice que tiene inconveniente en que se imprima ser el autor de los extractos de los Ms. de la Biblioteca de Toledo que cito en los Orígenes. V. cuidará de borrar su nombre en cualquier parte que se halle, y poner en su lugar Un amigo mío» (folio 75v). Juan Antonio de las Infantas fue canónigo doctoral y luego deán de la Catedral de Toledo, y poseía un gran monetario que admiraron todos los eruditos de la época. Este sacerdote trabó amistad con Mayans y el P. Flórez, y aparece repetidas veces citado en la correspondencia de Mayans con

Burriel y Pérez-Bayer. Flórez le agradece la ayuda y colaboración en el tomo IV de su *España Sagrada*, y Velázquez también lo cita en agradecimiento en su obra *Conjeturas sobre las medallas de los reyes godos y suevos en España* (1759). Desconocemos los motivos por los que Infantas pudo pedir a Velázquez que no lo citara precisamente en los *Orígenes*; tal vez fuese porque ya no se trataba de una simple nota de agradecimiento, quizá porque era el extractor de una obra (el *Libro de Buen Amor*) con un contenido un tanto ambiguo para la moral del deán de Toledo.

4.1.3 LAS FUENTES ERUDITAS: NICOLÁS ANTONIO Y GREGORIO MAYANS

Las dos primeras fuentes eruditas esenciales para Velázquez son, por el número de veces citados y por la relevancia que se les concede, Nicolás Antonio y Gregorio Mayans.

Los catálogos bibliográficos son el arranque de los primeros repertorios de autores clásicos. Aunque durante el siglo XVII habían aparecido importantes ensayos pioneros, ninguno podría equipararse a Nicolás Antonio y su *Bibliotheca Hispana* (1672-1696). El extraordinario auge, prestigio e influencia del bibliógrafo sevillano a lo largo del siglo XVIII y del esfuerzo derrochado por sus continuadores en analizar, revisar y adicionar las dos «bibliotecas» (*Vetus* y *Nova*) hay que relacionarlo con la apasionada acogida que desde los primeros momentos le dispensó Mayans, decidido a publicar tanto sus escritos como los añadidos bibliográficos que habían quedado manuscritos. Para Cebrián (1996: 515) esta obra cobró tanta importancia a lo largo del siglo que el interés por aumentar los saberes de Nicolás Antonio está en el origen de todas las obras de erudición

del siglo XVIII, tanto en las «bibliotecas» particulares como en los diversos intentos, logrados o fallidos, totales o parciales, de historiar la literatura de siglos anteriores e incluso del inmediato presente o «estado actual». La influencia y prestigio de la obra de Nicolás Antonio, por tanto, estaría en la génesis de la historiografía literaria del XVIII.

Mayans¹¹⁷ fue el auténtico mentor de Nicolás Antonio en el siglo XVIII: redactó su biografía, se propuso editar, sin conseguirlo, las anotaciones manuscritas dejadas por el erudito y acumuló nuevos datos bibliográficos. Mayans representó la unión entre quienes contribuyeron a la publicación póstuma de la *Bibliotheca Vetus* (1696), como el deán Martí, y todos aquellos que enaltecieron y admiraron su trabajo a lo largo del siglo XVIII. La proyectada reedición de ambas «bibliotecas», revisadas y adicionadas por Pérez Bayer y por los colaboradores del bibliotecario real Juan de Santander, fue la culminación de un largo proceso de revalorización llevado a cabo por Mayans desde la época del padre Rávago, y uno de los propósitos más aplaudidos de la política cultural de Carlos III. Sin duda, entre todos los proyectos de actualizar la obra de Nicolás Antonio despunta la magnífica labor colectiva y gradual emprendida en la Biblioteca Real, que culminó con la impecable reedición de la *Bibliotheca Nova* (1783-1788), seguida de inmediato por la *Vetus* (1788). La preparación de los originales supuso más de tres décadas de actividad: minuciosas revisiones y confrontaciones del texto primitivo, encaje de las numerosísimas adiciones y posterior redacción de la nueva y muy aumentada «biblioteca».

El siglo XVIII no produjo ninguna obra del género que pudiese equipararse en tamaño y prestigio a la brillante y renovada *Biblioteca Hispana Nova*, estimada como obra clásica en su materia, digna de ser

¹¹⁷ Así nos lo recuerda José CEBRIÁN (1996: 515-516).

imitada. Su influencia es tal que durante la ilustración fomentó los estudios bibliográficos hasta tal punto que lo que en épocas anteriores había sido cosa de reducidos círculos humanísticos, llegó a interesar a casi todos los literatos dieciochescos en mayor o en menor medida, y los estudios bibliográficos van a multiplicarse. La intención del autor era una reivindicación apologética de la cultura española, como lo indica en el *Prefación al lector*, el discurso de historia literaria en clave de alegato, con expreso tratamiento de los autores más significativos y de los hitos capitales del devenir hispano, con el que Nicolás Antonio reivindicó el patrimonio intelectual de España, puso de relieve el carácter unitario de su obra y condensó lo contenido en una y otra «bibliotecas». La nueva edición de la obra de Nicolás Antonio es la base de la historia literaria posterior, y alcanza su punto culminante y emblemático al aparecer en 1788 el último tomo de la reeditada *Bibliotheca Hispana*.

Los intentos de añadir a la obra de Nicolás Antonio comenzaron muy pronto, prácticamente desde finales del siglo XVII. La mayor parte nunca pasaron de la letra manuscrita, del deseo individual y desconexo de literatos de todos los rincones de España de acrecentar los saberes en materia de libros contenidos en la obra de Nicolás Antonio. Ninguna de las adiciones a la *Bibliotheca Hispana* —ideadas como apéndice o suplemento— tuvo la oportunidad de imprimirse por separado. Unas pocas, las menos, fueron aprovechadas en la Biblioteca Real por el equipo de redactores encargado de la edición aumentada. Contamos con un pormenorizado recorrido por los primeros ensayos de completar la obra de Nicolás Antonio a lo largo del siglo XVIII en José Cebrián (1996: 516 y siguientes), lo que nos permite reflexionar sobre los primeros autores preocupados por proseguir la labor del erudito sevillano en su deseo de recoger los autores y las obras más relevantes de la literatura española.

En los *Orígenes* Nicolás Antonio aparece ya al principio del libro al ser una fuente para la literatura latina, aunque, paradójicamente, sus juicios son puestos en duda. Así, en la página 6, nota 9, es cuestionado por Velázquez al referirse a dos escritores citados por el autor de la *Biblioteca Hispana*:

D. Nicolás Antonio, entre los poetas españoles contemporáneos de Marcial, coloca a Materno y Lucio, de que el mismo Marcial hace mención; del primero en el lib. 10, epig. 37, y del segundo en el lib. 4, epig. 55. Pero del contexto de estos lugares solo parece que Materno era gran jurisconsulto, y Lucio gran orador; y nada dice por donde se pueda inferir que fuesen poetas.

También la obra de Nicolás Antonio es fuente de información primordial para diversos aspectos relacionados con la literatura española. Al tratar de las diversas manifestaciones poéticas que han surgido en la Península, las obras de Nicolás Antonio proporcionan datos, por ejemplo, sobre la poesía latina, la poesía árabe y la valenciana (Ausias March).

Pero es, sin duda, de la poesía castellana de la que Velázquez extrae más noticias. Nicolás Antonio le ofrece información sobre poetas como Gonzalo de Berceo, Fernán Pérez de Guzmán, Alvar García de Santa María, Alfon Álvarez de Villasandino, Bachiller de la Torre. También proporciona datos acerca de las traducciones hechas al castellano: sobre una traducción de la *Ilíada* de Cristóbal de Mesa, una de Horacio de Sebastián de Covarrubias, una traducción de Lucano realizada por Jerónimo de Porres, de las *Rimas* de Petrarca hecha por Francisco Trenado de Aillon, y la traducción del *Orlando Furioso* de Ariosto hecha por Fernando de Alcocer. Además, es una

fuente para los autores que han escrito sobre poesía: Enrique de Villena y el *Arte de la gaya ciencia*.

La obra de Nicolás Antonio no solo facilita información científica a Velázquez, pues al ser considerada una fuente exhaustiva y de prestigio, sirve también para destacar la importancia de un hallazgo, como es el caso al citar por primera vez al Arcipreste de Hita:

Por el año 1330 florecía otro poeta castellano de que no hay noticia, ni en la Biblioteca de D. Nicolás Antonio, ni en otro algún autor, que yo sepa¹¹⁸.

O cuando encuentra el manuscrito de un escritor llamado Segovia que compuso la *Gaya o Consonantes*, autor y obra desconocidos hasta entonces:

Como en D. Nicolás Antonio no hay memoria de este autor ni de su escrito, y es este uno de los monumentos más importantes así de nuestra lengua como de nuestra poesía, me detendré aquí a dar una idea de todo él, tal cual se halla en el manuscrito de dicha Biblioteca¹¹⁹.

Otras veces Nicolás Antonio es la autoridad con la que polemizar:

Esta obra, que es utilísima para conocer el acento con que en aquel siglo se pronunciaba un gran número de voces castellanas, y por

¹¹⁸ *Orígenes de la poesía castellana*, página 36.

¹¹⁹ *Ibid.*, página 158.

consiguiente para saber su ortografía, y que puede reputarse como un tesoro de nuestra lengua, lo es también para decidir en algún modo la duda que D. Nicolás Antonio (110) excitó acerca del arte de la *Ciencia gaya*, pretendiendo que no fuese arte poética, sino de retórica, para lo cual alega un pasaje de Guillermo Catel, en su historia francesa de Lenguadoc, que al parecer lo prueba. Paréceme casi cierto que la *Ciencia gaya* era arte de poesía; lo uno, porque D. Francisco de Quevedo, que tuvo en su poder la *Gaya ciencia* de D. Enrique de Villena, aseguró ser *arte poética*, y no es creíble que Quevedo se engañase tan fácilmente sobre el contenido de una obra que tenía delante y no podía dejar de entender. Lo otro, porque nuestro Segovia dice que va a escribir de la *Ciencia gaya*, y esto para que sirviese de principio y como proemial a una obra de puros consonantes, que solo puede servir para poesía. Con que parece que en España por aquel tiempo la *Gaya ciencia* se entendía ser *arte poética*¹²⁰.

La cita es larga, pero necesaria para poder seguir la argumentación de Velázquez. Hay que tener en cuenta que nuestro autor se ocupa aquí de uno de los aspectos más controvertidos de la teoría literaria de la época.

El primer autor importante que encontramos en la teoría literaria de este siglo es Gregorio Mayans. En el apartado 1.2 del presente trabajo ya vimos la importancia de este escritor en la formulación del concepto *historia literaria*. Los estudios sobre su obra han demostrado que se trata de una de las figuras principales de la cultura española del siglo XVIII, y de hecho las referencias a este autor han sido constantes hasta ahora en casi todos los apartados del presente trabajo. Álvarez Martí-Aguilar (1996: 50 y siguientes) plantea la importancia del magisterio intelectual de Mayans en la

¹²⁰ *Ibíd.*, páginas 165-166.

renovación historiográfica que se está llevando a cabo durante la mitad de siglo, especialmente entre los que se están formando por aquellos años como es el caso de Velázquez, y cómo existe un paralelismo evidente entre las propuestas de Mayans y los proyectos de Velázquez. Todo ello a pesar de la manifiesta animadversión que existió entre Mayans y el círculo de Luzán, tal y como ha destacado Guillermo Carnero (1987).

Durante el siglo ilustrado existe un convencimiento generalizado de las ventajas que una imitación consecuente y razonada de los mejores autores del pasado puede proporcionar a la crisis oratoria y literaria que se había producido en los últimos años del siglo XVII y primeros del XVIII. Rosa M^a Aradra (2000: 146) apunta que la imitación así entendida se convierte en la obsesión general de los que pretenden la recuperación del maltrecho estado de las letras nacionales. Entre los autores que Aradra cita como ejemplo está Mayans, máximo exponente de la teoría retórica del siglo, el cual recomendó una imitación meditada de los antiguos. Se trataba de asumir el talante, la disposición, el espíritu de los antiguos, y no de repetir fórmulas y expresiones o calcar estilos. Fue además uno de los primeros teóricos del siglo en destacar la importancia de contar con buenos referentes oratorios y literarios para una recuperación de las letras españolas.

Gregorio Mayans fue el primer erudito que reaccionó de forma constructiva ante la degeneración del gusto barroco, pues a la crítica de los autores y el gusto barrocos acompaña una propuesta concreta de modelos culturales y lingüísticos¹²¹. Esta propuesta Mayans la plasma en la publicación de diversas obras que contribuyeron a la progresiva implantación del «buen gusto», un concepto del que ya nos hemos ocupado anteriormente. Y aunque el erudito valenciano aparece citado

¹²¹ Cf. José CHECA BELTRÁN (1996: 429-430).

expresamente en varias páginas de los *Orígenes*, el alcance de su influencia en Velázquez puede rastrearse más allá si nos paramos a examinar las ideas de Mayans acerca de la necesidad de una regeneración de la literatura española.

La *Oración en alabanza de las obras de Don Diego Saavedra Fajardo* (1725) es la primera de las obras de Mayans en las que moteja a los que aman el estilo artificioso y donde defiende la necesidad de conocer e imitar a los buenos escritores: además del mismo Saavedra Fajardo, Mayans propone como modelos a fray Luis de Granada, Hurtado de Mendoza, Juan de Mariana, Quevedo, los Argensola, Solís, entre otros. En la *Oración que exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* (1727) Mayans se hace eco de las críticas que venían desde Europa y acepta que efectivamente en España se escribe mal. Por ello critica la escritura barroca y propone a cambio tomar como modelos a los «príncipes de la elocuencia española»: los autores del Siglo de Oro que no escribieron según el gusto barroco. En los *Pensamientos literarios* (1734) propone una serie de medidas para que España recupere el lugar glorioso que tiempo atrás tuvo y que le sigue perteneciendo, según Mayans. Se trata de un ambicioso plan según el cual habría de crearse una «sociedad de letras» encargada de publicar en lengua española excelentes libros sobre distintas disciplinas del saber, cuyo método de enseñanza, contenidos y fuentes son descritos para cada una de ellas por Mayans. Se trata de recuperar no solo a nuestros autores del siglo XVI, sino también los de los siglos siguientes, además de los europeos del XVII y XVIII, sin olvidar los escritores de la antigüedad griega y latina.

En 1737 Mayans publicó los *Orígenes de la lengua española*. Es manifiesta la afinidad que el título de la obra de Velázquez guarda con la de Mayans; sin duda en su formulación Velázquez contó con el

prestigio de la obra del erudito valenciano. En el final de esta obra (tomo II) Mayans publica un extracto de la *Gaya ciencia o arte de trovar* de Enrique de Villena, obra que interesa especialmente a Velázquez en la discusión sobre el sentido del término *gaya ciencia*, como hemos visto más arriba. Velázquez hace referencia a este extracto en la página 49 de los *Orígenes*: «D. Enrique de Villena [...] compuso la *Gaya ciencia*, o arte de trovar, cuyo antiguo extracto publicó D. Gregorio Mayans al fin de sus *Orígenes de la lengua española*». Enrique de Villena y su obra son citados justo aquí porque Velázquez se ocupa de los autores más importantes de la «segunda edad» de la poesía castellana. La cita de Mayans y el extracto que facilita de la obra de Enrique de Villena vuelven a aparecer en la página 158, en el apartado 5 («Autores que en castellano han escrito de la poesía») del capítulo IV de los *Orígenes*: «De las cosas que pertenecen a la poesía castellana». Trata ahora de los autores que han reflexionado de forma teórica sobre la poesía castellana, y precisamente comienza este apartado con Villena, pues para Velázquez «fue el primer maestro de la poesía castellana».

En una cita de la página 99, Mayans es de nuevo una fuente fidedigna por su inclusión y edición de textos teóricos en sus *Orígenes de la lengua española*:

El autor del *Diálogo de las lenguas*, publicado por D. Gregorio Mayans, alaba mucho otra comedia titulada *Fileno y Zombardo*.

Como en Nicolás Antonio, Mayans sirve para puntualizar con un dato erudito:

Vicente Espinel, natural de Ronda, se dice comúnmente haber inventado las *décimas*, que aún hoy se llaman *espinelas* del nombre de su autor; pero D. Gregorio Mayans lo niega, atribuyéndolas a Juan Ángel en su *Tragitriunfo* impreso en 1523, y concediéndole solo a aquel el haber variado los sitios de la consonancia¹²².

Mayans, como Alderete, son fuentes fundamentales para la historia de la lengua española. En la página 32 de los *Orígenes* Velázquez formula una breve teoría sobre el origen del castellano, teoría que defiende el origen latino de esta lengua. Velázquez sigue aquí las apreciaciones fundamentadas de Mayans, que, como Alderete y luego Esteban de Terreros, serán las fuentes de inspiración para los tratadistas del siglo XVIII acerca del origen de nuestra lengua¹²³.

Y al revés. También Mayans nos proporciona datos muy interesantes sobre la recepción de la obra de Velázquez en su época. En su correspondencia Mayans intercambia noticias con los intelectuales de su tiempo acerca de la obra de Velázquez, como veremos en el apartado 5.1 del presente estudio. Además, Velázquez será también una fuente, breve, de información para Mayans. En su *Vida de Publio Virgilio Marón, con la Noticia de sus Obras Traducidas en Castellano* (Valencia, J. y T. de Orga, 1778)¹²⁴, Mayans trata acerca de la traducción que Enrique de Villena hizo de la *Eneida*, para lo que extrae un fragmento de los *Orígenes* (páginas 148-149) en el que Velázquez reproduce una glosa del mismo Enrique de Villena sobre su traducción.

¹²² *Orígenes de la poesía castellana*, página 92.

¹²³ Véase al respecto LÁZARO CARRETER (1985: 185).

¹²⁴ Citamos por la edición moderna de sus obras: *Obras Completas*, volumen V, Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 1986, página 113.

4.1.4 LAS OBRAS DE LUZÁN

La influencia de Luzán sobre los criterios literarios y artísticos de Velázquez fue enorme. Esta se produjo no solo a través de su obra capital, la *Poética*, sino también a través de otras obras coetáneas o del contacto mismo en las sesiones de la Academia del Buen Gusto y de la Real Academia de la Historia. Y esta influencia ha sido señalada por la crítica desde fecha bastante temprana. Así lo veía, por ejemplo, Francisco Fernández González, el cual apuntaba ya en su *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días* (1867) la influencia de Luzán sobre Velázquez:

Ofrecieron nuevo pertrecho y defensa a la doctrina de Luzán los dos discursos de don Agustín Montiano y Luyando sobre las tragedias españolas (1750-1753), notables apologías de la manera francesa de escribir con arreglo al arte. Acostase a las doctrinas de ambos la opinión de don Luis Velázquez, Marqués de Valdeflores¹²⁵.

No olvidemos la estrecha relación que Velázquez y Luzán mantuvieron. En opinión de Rinaldo Frolidi (1980: 288) la alabanza más calurosa que Luzán y su *Poética* recibieron fue la dispensada por Velázquez. En el apartado dedicado a la correspondencia con Montiano vimos la profunda impresión que la muerte de Luzán produjo en el ánimo del erudito malagueño. Parece claro que las relaciones entre Velázquez y Luzán eran fluidas, y que el erudito malagueño contaba con, al menos, la consideración de Luzán.

¹²⁵ Francisco FERNÁNDEZ GONZÁLEZ: *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días, con exclusión de los autores que aún viven*, Madrid, Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentenebro, 1867, página 23.

Veamos otro testimonio. En el *Plan de una Academia de Ciencias y Artes*¹²⁶, dentro de la «Lista de sujetos que conozco y me parece pueden ser a propósito para académicos», Luzán propone a Velázquez como académico pensionario, y lo define así: «D. Luis de Velázquez, caballero de Málaga, joven muy erudito, muy instruido y hábil en medallas antiguas e inscripciones, y muy a propósito para la quinta clase»¹²⁷. El *Plan* era un proyecto de unificación de la Real Academia y la Real Academia de la Historia en una sola institución, y esta quinta clase de académicos serían los encargados del estudio de las antigüedades, medallas e inscripciones.

Si comenzamos a rastrear, veremos que las ideas que Velázquez en sus *Orígenes* toma de la obra de Luzán son definitorias. No olvidemos que la *Poética* intenta determinar un nuevo sistema literario, con bases clásicas, algo en lo que se estaban empeñando un grupo de intelectuales que formaban un bando claramente definido en el seno de la Academia del Buen Gusto.

Tengamos primero en cuenta cuál es el concepto de *poesía* para Luzán. Helmut C. Jacobs (2001: 40-41) nos indica que en la *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Zaragoza, 1737) Luzán trata de dar una definición clara de la poesía y continúa por delimitar su función. Separa la poesía de las otras artes (pintura, escultura, baile, música y demás artes de imitación no especificada); la separación entre las ciencias y las artes es tan evidente que ni siquiera menciona las ciencias, pues considera las artes un grupo claramente unido, a veces las denomina simplemente *artes*. Para él las bellas artes no son lo más importante sino que sirven para afianzar la posición de la poesía; la imitación no es la esencia de la poesía, pues esta es común al resto de las artes, sino que sirve para

¹²⁶ Publicada por Guillermo CARNERO en su edición de *Obras raras y desconocidas* de Ignacio de Luzán, volumen I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, páginas 139-184.

¹²⁷ *Ibíd.*, página 182.

subsumir todas las bellas artes en el grupo de las artes imitadoras, incluida la poesía.

Casi un decenio antes de que Batteux hiciera lo mismo en su obra de 1746 *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Luzán define la poesía como «[...] imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente»¹²⁸. Las bellas artes no están consideradas del mismo modo, sino ordenadas en una secuencia en función de su relación con la poesía. Para él la pintura y la poesía (según el lugar común *ut pictura poesis*) tienen el mismo valor, y la música y la danza están supeditadas a la poesía, para la que solo suponen «adornos advenedizos». Recordemos la cita: «[...] llámase la poesía pintura de los oídos y la pintura poesía de los ojos». Al supeditar la poesía y el resto de las artes a la política y moral, consideradas por él como una unidad, evidencia lo lejos que está de la interpretación de las bellas artes como una cuestión estética, postula la función de *provecho* que tienen todas las artes, excepto la poesía, que une en sí *provecho* y *deleite*. Según el tratadista, la poesía cumple tres funciones: primero, utilidad; segundo, deleite; tercero, utilidad y deleite. La combinación de deleite y provecho presta a la poesía esa eficacia político-moral que la hace sobresalir del resto de las artes.

Durante la segunda mitad del siglo continúa el proceso de separación entre las ciencias y las bellas artes, que llegará a su fin a mediados de los ochenta y en el que las bellas artes, también denominadas *Artes bellas* o *Artes de gusto*, pasarán a considerarse como un grupo autónomo e independiente. Acerca de este proceso, sobre el que no vamos a detenernos pero que resultó muy interesante

¹²⁸ Cf. Helmut C. JACOBS (2001: 40-41). JACOBS extrae esta cita de la edición de la *Poética* de Isabel M. CID DE SIRGADO, Madrid, Cátedra, 1974, página 95. Todas las citas de Jacobs proceden de esta edición de la *Poética*.

para la epistemología de las disciplinas humanísticas, puede verse la obra de Jacobs (2001: 47 y siguientes).

Una de las ideas fundamentales expresadas por Jacobs en su libro es que las teorías sobre la belleza que Luzán expuso en su *Poética* tuvieron una recepción continua y fueron consideradas útiles hasta los años ochenta del siglo XVIII¹²⁹. Luzán, en su obra, se presenta siempre como garante del buen gusto. Y el buen gusto definido por Luzán es por el que tomará partido claramente Velázquez en sus juicios críticos. Por ejemplo, en las reflexiones sobre la poesía del Siglo de Oro Velázquez se hace eco de las valoraciones luzanescas cuando debe juzgar a Garcilaso, a fray Luis o los Argensola.

Rinaldo Frolidi (1981: 354) define la *Poética* como «un texto doctrinal y una antología crítica. Se trata de un libro normativo, aunque vivamente polémico; una síntesis culta, aristocrática, de la antigua tradición humanista y, a la vez, un empeño de lucha». Los reconocimientos y honores le llegan primero como miembro de la Academia de la Lengua en 1741¹³⁰, y de la Academia de la Historia en 1745. Gracias al reconocimiento que tuvo su obra, Luzán se convierte en uno de los mayores exponentes de la política cultural oficial, y se entrega a nuevas empresas culturales, en las que se empeña los últimos diez años de su vida. Participa también en apoyo de la política reformadora de los ministros de Fernando VI que se caracterizó como esfuerzo de constitución, en torno a la Corona, de una élite que acercara la Corte de España a la de otras naciones europeas. Fruto de este interés son sus *Memorias literarias de París* (1751), donde fija sus observaciones sobre la necesidad del rescate de su patria. Tras fijar su residencia en Madrid, Luzán comienza a frecuentar la alta

¹²⁹ Véase JACOBS (2001: 91).

¹³⁰ Sobre el papel de la *Poética* en la tarea de la Real Academia puede verse Nicolás MARÍN (1985).

sociedad de la capital. Es entonces cuando ingresa en la Academia del Buen Gusto.

Pero la influencia de Luzán en la obra de Velázquez no debe rastrearse solo en la *Poética*. En las *Actas* de la Academia se lee la adaptación que Luzán hizo de la obra *Le préjugé à la mode* (1735) de Pierre Claude Nivelles de La Chaussée. Esta obra se dio a la imprenta en Madrid en 1751 con el título de *La razón contra la moda. Comedia traducida del francés*, dedicada a la marquesa de Sarria; la precedía una carta-prólogo firmada por *El Peregrino*, su seudónimo en la Academia. Luzán, en el texto *A la Excma. Señora Doña Josefa de Zúñiga y Castro, Marquesa de Sarria, mi Señora. El peregrino* se dirige a la marquesa de Sarria como la protectora del buen gusto, el que reclama también para sí mismo. El hijo de Luzán nos ha dejado el testimonio de que su padre publicó la traducción de esta obra con el objeto de ir introduciendo el buen gusto en la dramática, y que presentó el manuscrito en la Academia del Buen Gusto «con mucho aplauso de los concurrentes»¹³¹. Este libro nos interesa por la influencia que va a tener en la obra de Velázquez.

En este texto se contienen ideas muy interesantes acerca del concepto de *comedia*, incluso con respecto a la *Poética*. En esta obra se puede observar su clara posición en contra de Erauso y Zavaleta, Torrepalma y Porcel, el bando contrario en la Academia del Buen Gusto. Allí se defiende el carácter educativo de las representaciones cómicas, en el ámbito de un rígido respeto de la moral desde el punto de vista cristiano, en armonía con una finalidad ética y política. Junto al rigor moral defiende el rigor formal, apoya la necesidad del respeto por las reglas que no dejará de complacer a los hombres con uso de razón.

¹³¹ Ignacio de Luzán: *La Poética* (ediciones de 1737 y 1789), introducción y notas por Isabel M. CID DE SIRGADO, Madrid, Cátedra, 1974, páginas 54-55.

En su edición de la *Poética* Russell P. Sebold (1977) cita a Velázquez entre el círculo de amistades de Luzán (1977: 19), aunque el dato más relevante para nosotros es el juicio que emite sobre la obra de Velázquez: «Quizá la más importante de varias obras de la década de 1750 que sirvieron para difundir la idea luzanesca del “nuevo clasicismo español” fuese la titulada *Orígenes de la poesía castellana* (Málaga, 1754), de Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores, y así ella podrá servir para ilustrar cómo se llegó a divulgar dicha idea, no sólo a través de la lectura directa de las páginas de Luzán, sino también mediante las paráfrasis, es decir, cómo llegó esa idea a “estar en el aire”. Importa subrayar que tan destacado miembro de la Academia del Buen Gusto (el primero de los principales cenáculos neoclásicos) considera a Luzán como inaugurador del nuevo movimiento»¹³². Para Velázquez, como para Luzán, «la buena poesía» es la del siglo XVI (pág. 55 de los *Orígenes*), y «el buen siglo» es el XVI, según se ve por lo que el marqués de Valdeflores dice del nacimiento de la égloga española: «Esta especie de poesía nació entre nosotros en el buen siglo, y la debemos a Boscán, Garcilaso y D. Diego de Mendoza» (pág. 131). Sebold cita también la página 73 de los *Orígenes*, una cita de la que nos ocuparemos a continuación.

Además de la estructura misma de los *Orígenes*, de su división en subgéneros y de su concepto de la poesía, como veremos más adelante, Luzán y sus obras (concretamente la *Poética* y *La razón contra la moda*) aparecen citados ocho veces en los *Orígenes*. Vamos a ver con detenimiento todas estas referencias.

En su libro sobre Luzán, Gabriela Makowiecka (1973), dentro del capítulo «Algunos juicios sobre Luzán», apunta la opinión tan elogiosa que Velázquez tenía sobre Luzán (1973: 221-222). Es cierto.

¹³² Russell P. SEBOLD: «Prólogo» a su edición de la *Poética* de Ignacio Luzán, Barcelona, Labor, 1977, página 53.

Velázquez admira incondicionalmente la poesía de Luzán, y espera del siglo XVIII una restauración completa de la antigua poesía castellana, profanada, a su juicio, en el siglo XVII:

Dio principio a esta gran reforma D. Ignacio Luzán, publicando su *Poética* en el año 1737, obra la más útil e importante que se pudo entonces publicar en esta línea; porque en ella se halla recogido todo lo mejor y más sólido que sobre la Poesía y sus principales partes y especies han discurrido los antiguos y los modernos; a que acompaña el gran juicio, método y claridad que se observa en las demás obras de este autor. D. Ignacio Luzán no sólo ha contribuido a esta reforma con sus documentos, sino con su ejemplo, siendo uno de los mejores poetas que hoy tiene la Nación, principalmente en la poesía ditirámica¹³³.

También se refiere a la *Poética* de Luzán en el capítulo dedicado a la comedia, y en concreto cuando realiza la crítica de Lope y Calderón. Consciente de la polémica que sobre el teatro del siglo XVII se está desarrollando en España, y de que sus palabras van a herir algunas sensibilidades, toma la obra de Luzán como argumento de autoridad:

Con igual satisfacción mía repetiré aquí el juicio que sobre estas materias ha hecho D. Ignacio Luzán (99), cuando tratando de la comedia española y de los que en ella se han señalado desde el tiempo de Lope y Calderón hasta el nuestro, dice...¹³⁴

¹³³ *Orígenes de la poesía castellana*, páginas 73-74.

¹³⁴ *Ibid.*, página 115.

Más adelante se refiere a la obra traducida de Chaussée en el capítulo también de la comedia:

La razón contra la moda, que D. Ignacio Luzán tradujo del francés de Mr. Nivelle de la Chaussée, es digna de cualquier elogio, y tiene tanto aire de original que difícilmente se echará de ver en ella su origen extranjero¹³⁵.

Con esta traducción excelente de Luzán compara Velázquez las que se han hecho de algunas comedias de Molière, con muy mal resultado. En un apartado posterior, dedicado a las traducciones castellanas de autores de otras naciones, hace una mención a esta cita, y nos recuerda que ya ha tratado de esta traducción en un capítulo anterior. Pero Velázquez no olvida citarlo aquí, aunque sea brevemente, pues Luzán debe ocupar también un lugar entre los dignos traductores de obras francesas, de las que, a su juicio, tenemos muy pocas traducciones¹³⁶.

La admiración de Velázquez por Luzán va lejos, y no tiene reparos en decir que después de Villegas, Argensola, Quevedo y fray Luis de León, fue Ignacio de Luzán quien «ha sucedido a estos grandes poetas, y es quien sostiene hoy entre nosotros el buen gusto de la poesía lírica»¹³⁷. Elogia muchísimo el idilio de Luzán *Hero y Leandro*, pero no menciona sus poemas burlescos por considerarlos poco dignos de la gloria de Luzán¹³⁸:

¹³⁵ *Ibíd.*, página 118.

¹³⁶ *Ibíd.*, página 157.

¹³⁷ *Ibíd.*, página 133.

¹³⁸ Cf. Gabriela MAKOWIECKA (1973: 222).

D. Ignacio Luzán se distingue hoy en esta especie de composición, y su idilio de Hero y Leandro es excelente¹³⁹.

La última cita es en el capítulo que cierra el libro, dedicado a los autores que en castellano han escrito acerca de la poesía. La cita es nuevamente encomiosa:

La *Poética* de D. Ignacio Luzán, impresa en Zaragoza 1737, es el mejor escrito que tenemos de esta clase, y si su autor hace de él la segunda edición más aumentada que medita, no nos dejará cosa que desear en este asunto¹⁴⁰.

Como sabemos, Luzán no pudo llevar a término esa segunda edición de su *Poética* que le reclama Velázquez, y ésta se hizo póstumamente, con todos los problemas textuales y de autoría que iba a generar.

Precisamente para esta segunda edición Velázquez se convierte en una fuente de información para Luzán. Creemos que en la mente de Luzán estaba sobre todo homenajear a su amigo y compañero, para lo cual lo cita brevemente. En el capítulo XXIII del *Libro segundo*, correspondiente a la segunda edición, aparece esta brevísima referencia a los *Orígenes*:

Los asonantes no se usaban al principio con otro verso que el de ocho sílabas, que se suele llamar de romance; y este verso no es otra cosa que el quebrado u mitad de aquel de dieciséis que alguna vez

¹³⁹ *Orígenes*, página 134.

¹⁴⁰ *Ibid.*, página 169.

usaron nuestros primeros poetas, como los que copia don Luis Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana*¹⁴¹.

¿Cómo pudo Luzán citar un libro que aún estaba sin publicar, y que vería la luz justo pocos meses después de su muerte? Nuestra hipótesis es que Luzán ya conocía el libro de Velázquez, que seguramente le habría llegado a través de Montiano y que sabía o imaginaba que estaba en la imprenta componiéndose. Era evidente para Luzán que los *Orígenes* estarían al alcance del lector antes que una nueva edición de la *Poética*. Esto probaría además que Luzán era una de las personas a las que se les había dejado el manuscrito para que lo corrigiera, tal y como Velázquez deseaba y transmitió a Montiano en su correspondencia.

Durante el proceso de escritura de los *Orígenes* se produjo la muerte de Luzán, un suceso que impresionó poderosamente a Velázquez. En la nota al pie de la página 74 se refiere a la muerte de Luzán:

Vivía cuando se escribió esta obra, y falleció después en Madrid en 19 de mayo de 1754¹⁴².

Encontramos varias referencias a este suceso en la correspondencia entre Velázquez y Montiano. Al producirse el fallecimiento de Luzán, Velázquez escribe a Montiano desde Málaga con fecha de 10 de junio de 1754:

¹⁴¹ Página 366 de la edición de Russell P. SEBOLD (1977).

¹⁴² *Orígenes*, página 74, nota 74.

He sentido infinito la muerte de D. Ignacio Luzán, me cogió de repente al leer la gaceta. [...] Dígame V. quién se ha hecho cargo de su elogio en la Academia Española; y si en la nuestra hay cabimento [*sic*] de que se me encargue a mí, lo ejecutaré con gusto, por ser esta la última señal con que puedo tributar a la estimación que de él hice [...]. Adiós Poesía Castellana; la mitad de ella se enterró con Luzán (folio 180r).

Días más tarde Velázquez todavía se siente impresionado por la noticia, y en carta de 25 de junio escribe a Montiano: «Dígame V. de la muerte de nuestro desgraciado Luzán, que no puedo echarlo de mí, desde que lo supe» (folio 183r).

4.1.5 NASARRE Y SU *PRÓLOGO*

Un elemento básico de la historia de la literatura, en sus múltiples y variadas formas, lo constituye su motivación apologética, la cual puede ir desde la exaltación patriótica hasta la defensa moderada y crítica de los progresos culturales. De este modo resulta imposible comprender la crítica literaria de la época desgajada del contexto polémico en cuya cadena de ataques y réplicas se sitúa¹⁴³.

Los discursos sobre el teatro español de Nasarre y Montiano habrían sido distintos, o tal vez no se hubiesen escrito, de no haber mediado con anterioridad obras reprobatorias del mal gusto como supuesto catalizador del drama hispano. En 1738 el novelista y traductor francés Louis-Adrien Duperron de Castera (1705-1752)

¹⁴³ Cf. José CEBRIÁN (1996: 547).

publica sus *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol*¹⁴⁴, donde incluye algunas obras dramáticas españolas resumidas y realiza algunos juicios críticos sobre ellas y sobre el teatro español en general. En esa obra había negado la existencia en España de una dramaturgia ajustada a la regla de las unidades y a la racionalidad del *buen gusto* de la preceptiva clasicista, debido a la incapacidad hispana para cumplir tales requisitos; por el contrario, era rasgo corriente la mezcla de lo trágico y lo cómico, la multiplicidad de episodios y otras defectos que la transformaban en «espectáculo monstruoso» en parangón con el teatro francés, si bien éste podría enriquecerse con algunos de sus argumentos. La obra de Duperron tuvo una notable repercusión, y el ambiente de renovación literaria que se respiraba en la Academia del Buen Gusto propició que dos de sus integrantes elaboraran como respuesta discursos que podríamos considerar de *historia literaria* del teatro español.

En el capítulo dedicado a la Academia del Buen Gusto vimos cómo esta institución se convirtió en un lugar de discusión donde no faltó la polémica sobre el teatro del Siglo de Oro. El enfrentamiento entre los sucesores del teatro clasicista (defensores de las obras de la Antigüedad y de las del *Grand Siècle* francés) y los del teatro español del Siglo de Oro¹⁴⁵ encontró su pretexto en el prólogo anónimo a la edición de las *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes* (Madrid, Antonio Marín, 1749). El autor del prólogo y editor de la obra no se menciona, pero sabemos que fue Blas Antonio Nasarre¹⁴⁶. Según Nasarre, Lope de Vega y Calderón habían echado a perder el teatro español al despreciar las reglas clásicas, y Cervantes había escrito obras de teatro como parodias de las comedias de ambos

¹⁴⁴ Louis-Adrien DUPERRON DE CASTERA (1705-1752) : *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables*, tres volúmenes publicados en 1738.

¹⁴⁵ Cf. JACOBS (2001: 199).

¹⁴⁶ Puede verse, a este respecto, la edición de la obra de Nasarre a cargo de Jesús CAÑAS MURILLO (1992), que es por la que citamos.

autores. Este prólogo fue bien acogido en el ámbito de la Academia del Buen Gusto.

Breves datos sobre Nasarre nos los facilitan Lázaro Carreter (1972: 108) y Zamora Vicente (1999: 95). Se trata de un intelectual con una vasta obra, hombre de gran cultura, uno más de los grandes representantes de la Ilustración española, de esos personajes que nos quedan por recuperar. Formó parte de los círculos intelectuales del Madrid de su época, en los que impulsó la renovación cultural que se estaba intentando llevar a cabo. Estuvo, además, relacionado con los principales críticos, eruditos e intelectuales de la Ilustración; en su círculo se movían Porcel, Torrepalma, Luzán, Montiano, José Villarroel... y, por supuesto, Luis José Velázquez.

Gozó del respeto y aprecio de los intelectuales renovadores, quienes le elogian y mencionan, como es el caso de Luzán, Mayans y el propio Velázquez, que en sus *Orígenes* lo cita varias veces, en dos ocasiones como autor de la *Disertación o Prólogo*. Aunque su producción es más extensa, es su *Disertación o Prólogo* la obra por la que Nasarre suele ser habitualmente citado por la crítica. Fue impresa como introducción a la edición de las *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el autor de Don Quijote, divididas en dos tomos*, publicadas en Madrid, en la Imprenta de Antonio Marín, en 1749.

Después de afirmar que Cervantes se había propuesto ridiculizar en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) el teatro de Lope de Vega a modo de «burla de la comedia mala con otra comedia que la imita», defiende el teatro español de las críticas extranjeras por medio de un repaso cronológico a su «origen, progreso, estado y decadencia», que despacha en unas pocas páginas sobre los comienzos del drama románico, las representaciones medievales y el elogio de los prelopidistas Torres

Naharro y Lope de Rueda, uno de «los restauradores del buen gusto del teatro», y de la preceptiva clasicista de Cascales y del Pinciano. Nasarre arremete luego contra Lope de Vega —el «primer corrompedor del teatro»—, cuya «fecundidad lozana y viciosa, pero fecundidad portentosa e increíble y sin comparación en ningún siglo, nación e idioma» intentó detener Cervantes por medio de sus escritos. Todavía más denigrantes son los juicios sobre Calderón, «el segundo corrompedor», de quien asegura que puede «corromper los corazones de la juventud» en una rotunda e iconoclasta condena de la totalidad de sus comedias, dotadas de enredos inverosímiles, dicción impropia para el drama, frecuentes anacronismos y metáforas atrevidas.

En el apartado 3.4, dedicado a la correspondencia con Montiano, veíamos cómo estas cartas ofrecían multitud de información sobre el proceso de elaboración de los *Orígenes*. En una de estas misivas hace un comentario sobre una de sus fuentes de información. Se trata de la carta de 28 de febrero de 1753, remitida desde Mérida, en la que explica a Montiano:

He vuelto a leer el discurso sobre la Comedia Española del malogrado Nasarre; y cada día me parece mejor; y admiro en él aquella fuerza y energía tan natural en su estilo. De él tomaré lo que me parezca para hablar con algún conocimiento de la comedia, como ya lo he empezado a ejecutar (folio 27v).

Nasarre será varias veces citado por Velázquez en los *Orígenes*, especialmente cuando se ocupe de la historia del teatro, citas que iremos analizando en los apartados dedicados a los distintos contenidos de la obra. Para Velázquez es una fuente fundamental. La primera cita de la *Disertación sobre la comedia española* de Nasarre la hace Velázquez al principio del libro, al tratar de los orígenes de la

poesía provenzal. Se trata de una larga cita que Velázquez utiliza a modo de argumento de autoridad, y en la que se explica la labor de los poetas provenzales y de los trovadores para trazar una breve historia de su poesía:

Los trovadores (dice el autor de la disertación sobre la Comedia Española) inventaron la *gaya ciencia*, compusieron y representaron los diálogos, que llamaron *serventesias*, *tensiones*, *juegos medio partidos*, *corte de amor*, *juegos espirituales*, *villanescas*. Estos trovadores, que casi todos eran de la primera nobleza, componían una academia, que se juntó al principio en Tolosa, después en Barcelona, y Tortosa; y fue tanto el furor con que crecieron estas diversiones, que ocasionaron escándalos de los que no se libró el palacio ni la Reina Doña Sibila de Forcia. Es verdad que ya entonces se habían entrometido entre las diversiones cortesanas los *contadores*, los *cantores*, los *juglares*, los *truhanes*, y los *bufones*; con lo cual se justifica de algún modo la amarga providencia de un reino fiel y circunspecto¹⁴⁷.

La siguiente cita que Velázquez incluye de la obra de Nasarre se encuentra en el capítulo dedicado a las partes de que consta la poesía castellana, en la misma página en que citó a Luzán (e inmediatamente después citará a Montiano), y perfila un juicio laudatorio de este autor, como lo hizo con Luzán y veremos que lo hace con Montiano:

D. Blas Nasarre mientras vivió ayudó a restablecer este gusto de nuestra buena poesía; y la disertación suya sobre la comedia española, que precede a la edición de las comedias de Cervantes

¹⁴⁷ *Orígenes de la poesía castellana*, páginas 21-22. En la edición de Jesús CAÑAS MURILLO (1992) del «prólogo» de Nasarre, esta cita corresponde a las páginas 64-65.

hecha en el año 1749, justifica lo mucho que en esta parte le debe la nación¹⁴⁸.

Aparece posteriormente un par de veces citado como traductor. Pero tiene mayor interés cuando aparece mencionado en el capítulo final del libro, en el que Velázquez se ocupa de los autores que han teorizado acerca de la poesía:

Sobre la comedia española ha escrito D. Blas Nasarre la disertación o prólogo que sin nombre de autor precede a la segunda edición que de las comedias y entremeses de Cervantes se hizo en Madrid 1749, escrito cabal y perfecto en su línea, si se deja aparte la vehemencia, que era tan natural a su autor, y que reina en todas sus obras¹⁴⁹.

Resulta interesante comprobar que en estas citas Nasarre es tratado en los mismos apartados en los que se incluye a Luzán, lo que viene a corroborar que estos dos autores, junto con Montiano, eran fuente indispensable de los juicios estéticos de Velázquez.

En la tercera parte de los *Orígenes*, titulada «Principio y progreso de la poesía castellana en cada una de sus principales especies en particular», en su apartado quinto, donde se ocupa de la comedia, aparece una de las citas más interesantes de la obra de Nasarre, de la que trataremos con detenimiento. Nasarre influyó en la teoría dramática de Velázquez a través de la «teoría de la corrupción», como la ha definido Berbel Rodríguez (2003: 43), según la cual la labor por la que los poetas y preceptistas de la primera mitad del siglo XVI estaban construyendo una literatura dramática ajustada a los cánones de la Poética Clasicista degeneró por culpa de Lope y de

¹⁴⁸ *Orígenes*, página 74.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, páginas 169-170.

Calderón. Esta idea será asumida por Velázquez, aunque matizada, sobre todo por la vehemencia de los juicios de Nasarre.

4.1.6 MONTIANO Y SUS *DISCURSOS SOBRE LAS TRAGEDIAS ESPAÑOLAS*

Mayor relieve para la historia literaria de la dramática revisten los ensayos críticos de Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764), miembro de la Academia del Buen Gusto en una de cuyas sesiones leyó su primer *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750) poco antes de darlo a la imprenta. Se comprende que lo inicie con elogiosas referencias a las «eruditas reflexiones y especiales noticias» contenidas en la *Disertación o prólogo sobre las comedias de España* (1749) de su amigo Nasarre, del cual se siente continuador en lo literario y en lo apologético. En el sentir de Montiano, Du Perron había negado la existencia de tragedias españolas por simple ignorancia, ya que si hubiera abierto la *Bibliotheca Hispana* (1672) de Nicolás Antonio, «obra bien conocida de los literatos de Europa, no fuera, como lo es, indisculpable el agravio como nos trata».

Como vimos en el apartado 3.2 Agustín de Montiano es otro miembro de la Academia del Buen Gusto defensor de las nuevas ideas. Lázaro Carreter (1972: 108) y Zamora Vicente (1999: 71) nos ofrecen también diferentes datos sobre este autor: fue oficial del Despacho Universal de Estado, nombrado miembro supernumerario de la Real Academia Española en 1734, ocupó en 1742 la vacante de Carlos de la Reguera y murió en 1764. Fue fundador y primer director de la Real Academia de la Historia (1738-1754), perpetuado por el rey en 1745.

En 1750 da a la luz el *Discurso sobre las tragedias españolas*, que aparece publicado en Madrid junto con su obra teatral *Virginia*.

Esta obra teatral fue presentada por Montiano en la Academia, y a ella Velázquez dedicó un *Examen de Virginia, tragedia española*, uno de sus textos teóricos conservados en las *Actas de la Academia del Buen Gusto*. En ese su primer discurso Montiano toma postura claramente en contra de las opiniones de Erauso y Zavaleta, Torrepalma y Porcel, pues se refiere a Lope de Vega y Calderón como «corruptores» del teatro clásico. Fue seguido de un *Discurso II* (1753) al que acompañaba, como el anterior, una obra teatral, *Ataúlfo*. Montiano trata de demostrar que en España se han escrito tragedias, y junto con Italia fue el primer país donde comenzaron a escribirse modernamente.

Para Velázquez, Montiano y Luyando fue una especie de mentor por quien se orientó¹⁵⁰. Esto es del todo evidente. Hemos visto con detenimiento en el capítulo 3.4 la correspondencia que Velázquez y Montiano sostuvieron durante el proceso de creación de los *Orígenes*, y cómo nuestro autor le dirige varias cartas durante ese periodo en las que solicitaba a Montiano su ayuda y consejos. Entre las citas extractadas de este manuscrito varias de ellas se referían a la solicitud que hacía Velázquez a Montiano para que le enviase los resúmenes de sus dos discursos (a veces incluso con cierta insistencia). Por lo que vimos en ese apartado, tanto ese material como todas las indicaciones sobre la literatura contemporánea que Montiano facilita a Velázquez están muy presentes en los *Orígenes*, pues el erudito malagueño tenía muy en consideración los criterios de su mentor.

La obra de Montiano suscita interés también por sus conceptos teóricos sobre el teatro. Se ha apuntado que fue Montiano

¹⁵⁰ Cf. JACOBS (2001: 209).

precisamente el primero que en España habla de la *unidad de interés* en su *Discurso sobre las tragedias españolas* (1750)¹⁵¹.

Montiano es, asimismo, el responsable de la «censura» de los *Orígenes*, lo que refleja la complicidad y sintonía entre Velázquez y su amigo. Montiano no tiene nada que objetar a una obra que ha visto gestarse, de la que ha tenido noticia constante e incluso que refleja claramente pareceres similares a los suyos. El prestigio del censor y los elogios que tributa al libro son utilizados por el impresor de la segunda edición de los *Orígenes* (1797) también para justificar la valía de la obra y la pertinencia y necesidad de una nueva edición.

Algunas de las citas de las obras de Montiano coinciden con las de Nasarre, aunque Velázquez otorga más importancia a Montiano por su doble condición de crítico literario y autor dramático, además de como poeta. Tal y como hemos visto justo en el apartado anterior, Montiano aparece citado como traductor a continuación de Nasarre (página 152 de los *Orígenes*).

La importancia que Velázquez concede a la obra teórica y dramática de Montiano hace que nuestro autor lo use como argumento de autoridad, como ocurre al referirse a la obra dramática de Jerónimo Bermúdez, dentro de la tercera edad de la poesía:

Jerónimo Bermúdez, disfrazado con el nombre de Antonio de Silva, publicó por este tiempo sus tragedias de *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, que merecen toda la estimación que les da D. Agustín de Montiano en el primer discurso sobre la tragedia española. Sus versos son muy limados, y se acercan a la elegancia y armonía de los griegos y latinos¹⁵².

¹⁵¹ Véase sobre esta cuestión el trabajo de Inmaculada URZAINQUI (1988: 593-594).

¹⁵² *Orígenes*, página 62.

Otra referencia a este autor la hace Velázquez en el capítulo dedicado al estado actual de la poesía, y ve a Montiano, como veía a Luzán y a Nasarre, como uno de los introductores de la nueva poesía, merecedor de elogios por su obra teórica pero también dramática:

D. Agustín de Montiano se ha distinguido en aquel género de poesía que, según el juicio de Horacio, vence en gravedad a todos los demás. Las tragedias de *Virginia* y *Ataúlfo*, y los dos discursos sobre la tragedia española que les preceden, son dignos escritos de tal autor, por cuyo celo logrará la poesía castellana en adelante hacerse más familiar un poema que ya casi estaba abandonado entre nosotros¹⁵³.

Curiosamente en este apartado sobre la poesía actual son solo cinco los autores merecedores de ser mencionados por Velázquez. Tres ya han sido citados; los dos que faltan son el conde de Torrepalma y José Porcel, enemigos literarios pero compañeros en la Academia del Buen Gusto.

Más adelante aparece una doble referencia a Montiano en el capítulo dedicado a la tragedia. Montiano continuó la línea teórica de Nasarre, aplicada a la tragedia, pero con un mayor rigor filológico. En su *I Discurso sobre la tragedia* dibuja un panorama histórico de la tragedia en el que también se lanza la acusación de que Cristóbal de Virués y Lope de Vega fueron los corruptores de la tragedia española. Velázquez reconoce su deuda con este autor y confiesa que va a compendiar algunas de las ideas contenidas en la obra teórica de Montiano:

¹⁵³ *Ibíd.*, páginas 74-75.

D. Agustín de Montiano, que ha manifestado particular esmero en ilustrar esta parte de nuestra poesía dramática, ha escrito ya todo cuanto yo debía decir acerca del origen y progreso de la tragedia española. Por eso me contentaré con extractar aquí lo que sobre este particular ha dicho nuestro autor en sus dos discursos¹⁵⁴.

Después Montiano es citado como autor de tragedias, y a modo de conclusión Velázquez presenta sus obras de forma muy elogiosa:

Concluiré la historia de la tragedia española diciendo que las más correctas que hasta hoy se han escrito entre nosotros son las que en nuestros días ha publicado D. Agustín de Montiano: la *Virginia* en 1750 y el *Ataúlfo* en 1753¹⁵⁵.

Es importante insistir en la idea de la nueva poesía que estos autores defienden. Por eso no es de extrañar que las referencias a sus compañeros partidarios de estas nuevas ideas sean comunes. Aparece en los *Orígenes* otro juicio muy positivo de la obra de Montiano; esta vez es citado como poeta, como meritorio autor de églogas:

D. Agustín de Montiano ha compuesto muy buenas églogas, que si se publicaran tendrían sin duda una aceptación igual a la que han logrado otras composiciones suyas¹⁵⁶.

En el capítulo final del libro, «Autores que en castellano han escrito de la poesía», dedicado a los autores que han contribuido a la reflexión teórica sobre la poesía (que debemos entender,

¹⁵⁴ *Ibid.*, página 119.

¹⁵⁵ *Ibid.*, páginas 122-123.

¹⁵⁶ *Ibid.*, páginas 131-132.

aproximadamente y como veíamos en el capítulo 1.2, como nuestro concepto actual de *literatura*), aparece una nueva referencia elogiosa a Montiano y a su obra teórica:

El discurso sobre las tragedias españolas de D. Agustín de Montiano, impreso en Madrid 1750, y reimpresso también allí el mismo año, contiene un desagravio de la nación, y un convencimiento de la suma facilidad con que el autor francés del teatro cómico español aseguró no haber habido, ni haber ahora tragedias escritas en castellano. (...) El segundo discurso sobre las tragedias españolas del mismo autor, impreso en Madrid 1753, tiene al fin el *Ataúlfo*, tragedia escrita también con todo el rigor del arte¹⁵⁷.

Parece que la huella de Montiano es fundamental en la obra de Velázquez.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, páginas 170-171.

ORIGENES

DE LA POESIA CASTELLANA

P O R

DON LUIS JOSEPH VELAZQUEZ
Caballero del Orden de Santiago, de la
Academia Real de la Historia, y de la de
las Inscripciones, Medallas, y bellas
Letras de Paris;

Vivitur ingenio, cætera mortis erunt.

EN MALAGA

En la Oficina de Francisco Martinez de Aguilár.

Año de MDCCLIV.



PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DE LOS *ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA* (1754)

4.2 EL PROCESO DE IMPRESIÓN Y LAS EDICIONES DE LOS ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA

4.2.1 LA OBRA

De los *Orígenes de la poesía castellana* existen dos ediciones del siglo XVIII. La portada interior de la primera edición reza así:

ORÍGENES | DE LA POESÍA CASTELLANA | POR | DON LUIS
JOSÉ VELÁZQUEZ | Caballero del Orden de Santiago, de la |
Academia Real de la Historia, y de la de | las Inscripciones,
Medallas y bellas | Letras de París; | *Vivitur ingenio, coetera mortis*
erunt. | En MÁLAGA | En la Oficina de Francisco Martínez de
Aguilar. | Año de MDCCLIV. |

A partir de 1558, como consecuencia de la legislación establecida para los impresos, en la portada debían figurar obligatoriamente el nombre del autor, el del impresor y el lugar donde el libro se imprimió. Como era costumbre desde el siglo XVII, aparece además el nombre del autor acompañado de la relación de sus títulos nobiliarios y profesionales. Frente a las profusas decoraciones que abundan a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, desde finales del siglo XVII las portadas de los libros se vuelven más limpias de elementos decorativos, y se resaltan los textos que indican el autor y el título de la obra¹⁵⁸. Este es el caso del libro de Velázquez.

Se trata de un volumen en cuarto de 20×14 cm. en el que el texto ocupa 175 páginas, a las que habremos de sumar las páginas

¹⁵⁸ A ello se refiere María MARSÁ (1999: 233 y 2001: 39).

anteriores y finales. Así, el ejemplar con la signatura 2/26309 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que es el que ofrecemos como apéndice, lleva, antes del texto paginado, la portada interior, y en su reverso el epígrafe con una cita de Juvenal, dos páginas que incluyen la «Tabla de los artículos en que se divide este escrito», y, tres en total, las páginas con la dedicatoria. Después del texto se incluye una «Advertencia al *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas y monumentos de España*» que ocupa tres páginas, la «censura» de Agustín de Montiano en dos páginas, la «licencia del consejo» en una, la «fe de erratas» y la «suma de la tasa» en otra. Esta primera edición (como la segunda) incluye en cada página sus reclamos, las palabras o sílabas colocadas en la parte inferior derecha de la página y que coinciden con la palabra o sílaba con que comienza la página siguiente. Los reclamos se utilizaron desde la época incunable hasta el siglo XVIII, y su función es facilitar la tarea del impresor y la lectura de la obra.

Los datos fundamentales sobre la edición de los *Orígenes de la poesía castellana* están contenidos en el manuscrito 17546 de la Biblioteca Nacional de Madrid titulado «Cartas de Luis Joseph Velázquez a Don Agustín de Montiano y Luyando» y que ya hemos estudiado en el apartado 3.4 del presente trabajo. De él extrae, además, Philip Deacon la información primordial para su estudio (1978).

4.2.2 LA LICENCIA DE IMPRESIÓN

Después de compuesta la obra y antes de entregarla a un impresor, el autor debía obtener del gobierno la licencia de impresión. La primera vez que se establece la obligación de someter los libros a la censura

civil es en 1502; mediante una Pragmática los Reyes Católicos instituyeron obligatoriamente la censura de los libros, la cual obligaba a *libreros, impresores, mercaderes o autores* a presentar las obras a las autoridades que la ley especifica¹⁵⁹. Mediante la Pragmática de Valladolid de 1558 Felipe II confirmó la censura a cargo del Consejo Real: la ley exigía que el autor o su apoderado presentase su obra con una solicitud formal de impresión a una cámara del Consejo de Castilla, donde sería recibida por un escribano del Juzgado de Imprentas, quien, después de abrir un expediente registrando la solicitud, mandaría el texto a dos personas apropiadas, a veces una o ambas clérigos, para que declararan si era digno de imprimirse. Los censores tenían el poder de cortar el texto e imponer cambios estilísticos si los creían necesarios, y como no recibían ningún sueldo por ello, el proceso estaba sujeto a demoras que podían retrasar la aparición de una obra varias semanas e incluso más de un año.

Pero en esta Pragmática se incluyeron otros aspectos esenciales que estuvieron vigentes hasta el siglo XIX, como era la obligación de presentar el texto una vez impreso para que el Consejo lo cotejase con el original para el que se dio la licencia, así como la obligación de que figurase al principio del libro la licencia y los datos del impresor. Esta Pragmática de 1558 dio lugar a un cambio en las características externas del libro, y establecía los pasos que necesariamente debía seguir el proceso de edición de un libro. Primero el texto debía ser presentado al Consejo, bien en forma manuscrita o bien procedente de una edición anterior, para ser revisado. Si obtenía la *Aprobación* del censor, es decir, si no había ningún inconveniente para su impresión, se le otorgaba la *Licencia de impresión* y se devolvía el original firmado por un escribano del Consejo. Siempre ajustado a este texto,

¹⁵⁹ Véase al respecto Pedro BOHIGAS (1962: 211) y María MARSÁ (2001: 24-25). Acerca de la historia de la legislación sobre la imprenta y el libro contamos con la completa monografía de Fermín de los REYES GÓMEZ (2000).

el impresor realizaba la impresión, y dejaba para más tarde la portada y los preliminares. A continuación el texto impreso era presentado de nuevo al Consejo para que el corrector comprobara que se ajustaba fielmente al texto original, que tenía la firma del Consejo, y quedaban reflejadas en la *Fe de erratas* las diferencias que el corrector pudiera haber advertido. Era entonces cuando el Consejo fijaba la *tasa*, o precio a que debería ser vendido el libro, de acuerdo con el número de pliegos que ocupaba el texto. El impresor podía completar su trabajo con la impresión de los preliminares, en los que se incluían la aprobación y la licencia con la tasa, y el privilegio si lo había, y la portada, donde estaba obligado a hacer constar el lugar y nombre del impresor. Hasta 1627, en la Ley de Madrid dictada por Felipe IV, no será obligatorio hacer constar también en la portada el año de impresión.

La aprobación es el documento donde el censor hace constar que el texto ha sido examinado y no se ha encontrado nada que impida su publicación. Es un documento previo necesario para obtener una licencia de impresión. La denominación más utilizada para este proceso de examen del texto era la de «aprobación», aunque también es corriente el término «censura». Después de la palabra indicada se hace constar el nombre y los apellidos del censor, seguido de sus títulos o cargos. De todos los documentos de tipo legal que la impresión de un libro exigía, la aprobación es la menos formalista y rutinaria. El censor no siempre se mantenía en un plano objetivo, y se limitaba a señalar con discreción los méritos de la obra, sino que a veces expresaba su simpatía por el autor o por su obra. La aprobación finalmente consigna el lugar, la fecha y la firma.

Las personas con influencia solían utilizar su poder para que el trabajo de la censura fuera confiado a amigos suyos, y este fue el caso del libro de Velázquez. Deacon (1978), basándose en el manuscrito de

las cartas de Velázquez a Montiano, nos facilita datos pormenorizados sobre el proceso de elaboración de la censura. En una carta escrita en Mérida y fechada el 15 de febrero de 1753 pide a Montiano que actúe como censor y que avise también a Luzán: «A D. Ignacio Luzán que se prevenga para la aprobación, y V. también» (folio 23v), aunque, como sabemos, la censura sería finalmente obra de Montiano. El 12 de enero del año siguiente Montiano escribe su aprobación de la obra, que en la versión impresa ocupa 26 líneas y que comportó la concesión de la licencia del Consejo dos días más tarde. En esta censura Montiano afirma que la obra de su amigo «no contiene palabra, expresión, ni concepto que se oponga a nuestras leyes, sanas costumbres, y regalías de S. M.»¹⁶⁰.

Montiano trata de contener los elogios a Velázquez y a su obra, pero reconoce la estima que siente por él y el esfuerzo de elaboración que la obra ha supuesto a su autor, sobre todo porque conoce perfectamente que el proceso de elaboración ha sido en medio de sus viajes y ocupaciones:

En lo que es en sí la obra tampoco me pararé, porque no parezca apasionado el juicio que exponga, si se atiende a lo que estimo al autor, y a la estrechez que con él profeso. Únicamente diré que corresponde bien a su notorio ingenio y laboriosa habilidad, pues en medio de sus viajes y ocupaciones ha podido unir tantos materiales curiosos, y formar con ellos una idea de lo que ha sido y es nuestra poesía desde su cuna.

Ve en la obra uno de los méritos fundamentales que luego le ha asignado la historiografía literaria:

¹⁶⁰ La censura de Montiano correspondería a lo que serían las páginas 180 y 181 de los *Orígenes*. Esta cita y las siguientes, estarían en la página 180.

Ni menos intentaré anticiparle elogios, ya que omito las razones en que deberían fundarse; mas no callaré por eso el seguro mérito que logra en haber abierto la senda a los que quisieren ilustrar esta parte de la historia literaria poco conocida, o enteramente abandonada hasta aquí.

En carta del 18 de diciembre, desde Málaga, Velázquez encarga a Montiano la entrega del manuscrito al Consejo de Castilla, después de efectuar sus últimas correcciones y decidir el título definitivo, para, posteriormente, poder hacer la impresión en cualquier parte de España:

V. podrá corregir el que hasta aquí se hubiese puesto, y bajo de él sacar la licencia del Consejo para que se pueda imprimir en cualquier parte del Reino. El aprobante será V. y luego que todo esté hecho me remitirá V. la obra, con la licencia y lo demás por el Ordinario de esta ciudad (folio 133v).

Como agente literario de Velázquez, Montiano recoge la obra que remite a Málaga, y en carta de 4 de abril Velázquez comenta que la aprobación «está buena» (folio 163v). Pero todavía no puede entregar el manuscrito al impresor, como explica en esa misma página:

Todavía no se ha echado mano a la impresión porque D. Cristóbal Zedegin, que es Juez de imprentas en la Chancillería de Granada, no quiso que la licencia del Consejo valiese sin la suya; y hasta que la dio no vino otra vez a Málaga el original (folio 163v).

Durante el verano de 1754 se lleva a cabo la impresión, que incluye como parte necesaria la aprobación y licencia; pero en noviembre de 1754 Montiano informa a Velázquez de que falta la aprobación del Vicario, es decir, la censura eclesiástica. Velázquez contesta a principios de mes en carta desde Málaga:

El motivo de no haberse puesto la licencia de Vicario fue porque después de sacada esta, el Juez de imprentas de esta Ciudad le dijo al impresor que no era necesaria, pues en las instrucciones que el consejo ha dado a los impresores, cuando se trata de los casos en que estos deben tomar la licencia del Ordinario para imprimir, solo se les advierte que la hayan de tomar para los libros que sean de doctrina y religión, no para los de historia y otras materias indiferentes: en cuya virtud el librero no la imprimió (folio 218r).

Sin embargo, el Juez de Imprentas madrileño Curiel insiste, a través de Montiano, en que se mande la licencia original para imprimirla, lo que resulta imposible, porque el librero, creyéndola superflua, la había utilizado «para forro interior de un librote» (folio 218v). Montiano sugiere que se obtenga un duplicado, pero las complicaciones de la burocracia no lo permiten, y Velázquez se ve obligado a sacar una nueva. De forma detenida nos lo explica el marqués de Valdeflores en carta remitida desde Málaga en diciembre:

Ahí va la licencia del Ordinario, la cual ha sido necesario sacar de nuevo porque en estas oficinas públicas no hay que pensar en que los Jueces permitan dar duplicados anticipando fechas. El testimonio que V. pide que le acompañe no puede darse, porque los escribanos no lo pueden dar sino en papel sellado, y la Audiencia del Ordinario

no despacha sino en papel blanco. Si del modo que va no sirviese, devuélvame la V. que entonces se imprimirán aquí los pliegos, y remitiéndose impresa y unida a los ejemplares habrá de correr el libro aunque el Sr. Curiel no quiera; porque no hay precisión de que vaya allá la original, pudiéndose aquí imprimir.

Luego que se imprima la licencia, envíeme V. un ejemplar de la hoja impresa, para que el hijo del librero de acá la imprima para ponerla en los pocos ejemplares que por acá han quedado (folio 225r).

Deacon (1978: 75) nos informa de que como resultado de ello existen hoy ejemplares de los *Orígenes* con dos impresiones distintas de la licencia del ordinario, unas hechas en Málaga y otras en Madrid, delatadas por pequeñas diferencias tipográficas como la presencia de la sigla D. en lugar de don, e incluso hay otros ejemplares que no llevan ninguna licencia del ordinario. De los ejemplares conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, la firma de Puer aparece como «Doct. Don Eugenio Puer» en U/3142 y como «Doct. D. Eugenio Puer» en U/5008, 2/15276 y 3/40794. El ejemplar 2/26309, antes propiedad de Agustín Durán, no tiene la licencia del ordinario, al igual que el de la Biblioteca Universitaria de Southampton. Existe otro ejemplar, R/3125 de la Biblioteca Nacional, no comentado por Deacon.

El rigor de Curiel y el comentario irónico de Velázquez deben entenderse en su contexto histórico. Fernando VI instituyó un Juzgado de Imprentas y en 1752 nombró a Juan Antonio Curiel de Tejada responsable del mismo, cargo en el que permaneció hasta 1769. Curiel tenía prestigiosos antecedentes, pues, entre otros cargos y reconocimientos, ingresó en 1714 en la Real Academia y en 1745 era miembro del Consejo de Castilla. Para Aguilar Piñal (1988: 28) Curiel fue el autor de la más rigurosa ley sobre impresiones de toda la

historia. En 1754, dos años después de su nombramiento como Juez de Imprentas, ya tenía ultimadas las nuevas instrucciones sobre impresión y venta de libros en España, y su severidad envió a más de un autor e impresor a la cárcel o al destierro, además de las fuertes multas que se solían imponer. Según consta en varios oficios manuscritos que se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid¹⁶¹, Curiel aspiraba a fomentar el desarrollo de la imprenta en España y a frenar la difusión de ideas «subversivas» y de «herejías» que penetraban clandestinamente. El rigor de Curiel lo sufrió Velázquez en propia carne.

No será esta la única vez que el Juez de Imprentas Curiel ponga reparos a la edición del libro. Lo veremos a continuación.

4.2.3 LA IMPRESIÓN Y EL PRECIO DE VENTA AL PÚBLICO

Como hemos podido comprobar en el apartado 3.4, en sus cartas Velázquez nos ofrece un sinfín de referencias al proceso de publicación de la obra. Así, la primera referencia hecha por Velázquez a la impresión del libro es en carta de 19 de enero de 1753, desde Mérida, y se refiere a la financiación del proyecto, tema del que apenas se ocupa en su correspondencia posterior. Por primera vez en esta correspondencia aparece mencionado el libro en el folio 10r, y más abajo Velázquez sugiere que se encargue a Llaguno (futuro Secretario de la Academia de la Historia), probablemente para que la Academia asuma la edición, o bien lo hará él mismo: «y después de ejecutado esto, pasaremos a imprimirla, o por medio de D. Eugenio, o a mi costa» (folios 10v y 11r). En la carta de 4 de mayo recuerda el asunto a su corresponsal: «Acalore V. lo de la impresión de los

¹⁶¹ Datos que facilita Iris M. ZAVALA (1975: 401).

Orígenes, para que salgan después de la obra de V.» (folio 52r). Pero los trámites de Montiano deben de haber fracasado, ya que en su carta de 6 de noviembre Velázquez da a entender que la financiará él mismo (folio 117v).

En lo referente al proceso de impresión, Velázquez al principio se preocupa del formato confiando sea en octavo como la traducción del *Británico* de Racine hecha por Juan de Trigueros en 1752: «La impresión de los Orígenes creo deberá hacerse en 8º. del modo que el Británico de Trigueros» (folio 62v). A pesar de este deseo de uniformidad, en carta del 5 de febrero comunica a Montiano la noticia de que el libro se imprimirá en Málaga y aparecerá en cuarto (folio 147v). La imposición de este formato fue seguramente resultado del impresor elegido; después de hablar con el malagueño Francisco Martínez de Aguilar, Velázquez queda convencido de que la impresión de la obra costaría la mitad en su ciudad natal que en Madrid, aunque para mayor seguridad indaga a través de Montiano los precios de la capital: «El impresor me pide 40 r⁷. por cada resma de papel de impresión, poniendo yo el papel; dígame V. a cómo le cuesta la suya a D. Eugenio para que yo haga mis cuentas, porque me parece más caro que en Madrid» (carta de 4 de abril de 1754, folios 163v y 164r). Según Velázquez, Eugenio de Llaguno y Amírola había pagado 50 reales el pliego para la impresión en octavo de su traducción de la *Atalía* de Racine. Martínez de Aguilar pedía 40 reales el pliego, supliendo Velázquez el papel. Deacon (1978: 76) calcula el costo de la impresión. Como la obra llevó 23 pliegos y medio por ejemplar, calcula que el costo de impresión para una tirada de 500 ejemplares, sin contar el papel, hubiera sido de 940 reales.

En carta de 18 de diciembre de 1753 transmite Velázquez su preocupación con respecto a la calidad de la tinta utilizada en Granada y Málaga, por lo que pide a Montiano la receta empleada por los

impresores de Madrid: «Asimismo hará V. que le den la receta de la tinta buena para imprenta, y con ella y mi asistencia se hará la impresión en Granada a mi vuelta, y yo aseguro que saldrá tan buena como en Madrid» (folios 133v y 134r). En esos momentos nuestro autor está dudando todavía sobre el lugar de impresión.

Los datos más interesantes sobre este impresor nos los ofrece Andrés Llordén (1973: 91-94), quien nos facilita también información sobre sus herederos (1973: 95-99), responsables de la segunda edición de los *Orígenes*. Martínez de Aguilar fue uno de los impresores más importantes de la ciudad en los años centrales del siglo; de su imprenta surgieron numerosos volúmenes, entre los que se cuenta la primera y la segunda edición de los *Orígenes*. A este impresor confió Velázquez una parte importante de su obra impresa. El trabajo de impresión debió de satisfacer al erudito malagueño, pues además de los *Orígenes*, Francisco Martínez de Aguilar imprimió para Velázquez sus *Conjeturas sobre las medallas de los reyes godos y suevos en España* (1759) y los *Anales de la nación española desde el tiempo más remoto hasta la entrada de los romanos* (1759). Como hemos comentado, sus herederos fueron los responsables de una segunda edición de los *Orígenes* en 1797.

El trabajo de impresión parece haberse iniciado la última semana de junio y terminado la tercera semana de agosto, pero no sabemos seguro cuántos días se necesitaron para la composición e impresión. En carta fechada en Málaga el 25 de junio de 1754 informa a Montiano de los pormenores, y nos deja entrever sus desvelos y preocupaciones: «Ya se están imprimiendo en Málaga los *Orígenes*, y me detengo aquí esta semana para dejar impuestos a los oficiales en el método de la impresión»; incluso deja al cargo a un amigo para que cuide de la impresión (folio 182v). En carta de 20 de agosto comenta

que solamente se habían impreso 500 ejemplares y que el coste por ejemplar sería de 3 reales y medio (folio 195v).

Teniendo en cuenta que se necesitaron 23 resmas y media, Deacon (1978:76) concluye que el papel debió de sumar 810 reales o 34 reales y medio por resma. Velázquez se queja de que al recibir la cuenta el impresor le ha engañado elevando el precio a 53 reales el pliego (carta de 5 de noviembre de 1754, folio 219v), con lo que el coste total sube a 1245 reales y medio (probablemente 1250). Si a esto le sumamos el papel, 810 reales, la cifra total es de 2055 reales y medio (probablemente 2060). Así el autor tuvo que desembolsar algo más de 4 reales por ejemplar.

La tasa era el establecimiento del precio máximo al que se podía vender el libro. Este precio era fijado por el Consejo Real y se aplicaba a los libros en rústica y en papel. Existe la obligación de que aparezca en el libro la mención de la tasa, por lo que hasta mediados del siglo XVI lo más común era que apareciese la mención en la portada. En la Pragmática de 1558 se establece la obligación de que la tasa figure como uno más de los documentos reproducidos en los preliminares, junto a las licencias y aprobaciones. Más tarde la tasa fue fijada por Felipe II en 1598, y debía establecerse por pliego y estamparse al principio o al final del libro¹⁶². Fernando VI también reguló acerca de este aspecto mercantil del libro. En 1752 se aprueban unas minuciosas «Reglas que deben observar los impresores y libreros»; en su artículo 4 se ordena que «en el principio de cada libro se ponga la licencia, tasa y privilegio (si le hubiere), y el nombre del autor y del impresor, y lugar donde se imprimió y reimprimió, con fecha y data verdadera del tiempo de la impresión [...]». Respecto a las tasas, se ordena que en adelante no solo se consigne la de cada

¹⁶² Véase Pedro BOHIGAS (1962: 212-213).

pliego, como hasta ahora, sino también el coste total del libro¹⁶³. Un cambio radical en la legislación sobre los libros lo efectuó Carlos III, que comenzó por establecer la libertad de precio de venta, con la consiguiente desaparición de la tasa, por R. O. de 14 de noviembre de 1762¹⁶⁴.

En el caso de los *Orígenes*, el coste se fijó en 8 maravedíes por pliego (34 maravedíes = 1 real), lo que da una cifra final de entre 5 y medio y 6 reales. Sabemos por Montiano que en Madrid los *Orígenes* iban a venderse a 6 reales y esta cifra sería más alta en provincias donde el librero habría tenido que llegar a un acuerdo con el exclusivo distribuidor madrileño. No era un precio demasiado caro si comparamos con otros libros de la época: la *Poética* (1737) de Luzán era uno de los libros más caros de su época, pues costaba veintidós con cincuenta y nueve reales; cada tomo del *Teatro Crítico Universal* de Feijoo costaba la mitad; *Fray Gerundio de Campazas* (1758) del padre Isla costaba diez reales¹⁶⁵.

Una vez impreso, el cuerpo principal del libro se mandó a Montiano en Madrid. En carta de 20 de agosto informa a su interlocutor: «Ahí van los últimos pliegos de los *Orígenes*; el último pliego impreso quédese V. con él, y no lo presente para la tasa &c., porque solo va para que V. vea impresa su Censura» (folio 195r).

Estamos a finales de agosto y el libro está casi listo, así que da las últimas instrucciones a Montiano: «Y aunque está ya puesta la tasa, va en blanco el número de los maravs. para ponerlo después. Con que ya no hay sino sacar la certificación del Corrector, y la tasa (folio 195r y 195v)». Las leyes obligaban a que los volúmenes impresos permanecieran en la imprenta hasta que se cumpliera el requisito de

¹⁶³ Cf. José SIMÓN DÍAZ (1983b: 17).

¹⁶⁴ *Ibid.*, página 18.

¹⁶⁵ Más información en ÁLVAREZ BARRIENTOS (2005: 169), el cual cifra el precio de venta de los *Orígenes* en cinco reales.

imprimir tasas y erratas. Por eso Velázquez solicita a Montiano en carta de 27 de agosto que le envíe los últimos documentos oficiales: «Luego que la tasa y corrección del Corrector estén sacadas, remítamelas V. para poder yo sacar los ejemplares de poder del impresor».

Junto a la licencia, la censura y la tasa, en el libro se debía incluir otro documento oficialmente exigible: la fe de erratas. La fe de erratas es el documento elaborado por el corrector oficial, tras comparar el texto recién impreso con el original que se presentó para obtener la licencia de impresión. En él se indican las diferencias observadas en ambos textos. Eso quiere decir que la acción del corrector oficial no es propiamente corregir las erratas, aunque pudiera sugerirlo su certificación bajo la rúbrica *Fe de erratas*; puede corregir algunas si las ve, pero no de manera sistemática. La misión del corrector es comparar el ejemplar impreso con el texto original aprobado por el Consejo de Castilla, anotando aquello en lo que ambos difieren, lo que certifica con su firma.

Los avatares en la publicación del libro de Velázquez aún no habían terminado. En los *Orígenes* la fe de erratas viene firmada por el licenciado Manuel Licardo de Ribera, Corrector General de Su Majestad. El corrector encontró once erratas, pero el volumen impreso revela un error de impresión posterior que hubo de rectificarse después, cuando ya los ejemplares estaban en Madrid. El error se localizaba en la lista de erratas, y era precisamente la omisión de una de las erratas. Para remediar este olvido hubo que imprimir en Madrid tiras de papel que después se pegaron en las hojas defectuosas, y se enviaron algunas tiras de papel para los ejemplares que permanecían en Málaga. En estos volúmenes corregidos el espacio dedicado a la tasa figura en blanco, pero existen otros ejemplares con el último pliego impreso más tarde, en los que la tasación aparece impresa en el

verso de la hoja, y tanto las erratas como la fecha están todas impresas, sin enmiendas¹⁶⁶.

El asunto tanto de la licencia de la obra como de la enmienda a la fe de erratas se debe a la labor puntillosa del Juez Privativo de Imprentas Juan Antonio Curiel de Tejada, designado para este cargo por el monarca Fernando VI en 1752. Curiel fue el juez de imprentas más conocido en el siglo XVIII, tanto por su severidad en el cargo como por ser el autor de la más rigurosa ley sobre impresiones de toda la historia, vigente desde 1754 hasta 1804¹⁶⁷. En ella, entre otras cosas, se reiteraba la prohibición de imprimir sin licencia bajo pena de seis años de destierro. Las incidencias y contratiempos sufridos por los *Orígenes* durante su impresión, debidos en parte a la rigurosidad del juez de imprentas, y el último suceso con la fe de erratas, lleva a Velázquez a comentar a Montiano, no sin cierta ironía, en una carta de 18 de febrero de 1755: «A Curiel dé V. las gracias en nombre de todos los literatos españoles por lo que favorece las letras. Con esta nueva ayuda de costa florecerán que será un prodigio». Y con cierta desesperación comenta después:

Aquí hay un extranjero muy docto, y lo es en el griego, hebreo, en la antigüedad, y en todas las buenas letras. Es alemán, y está establecido aquí para el comercio. Cuando ha sabido estas y otras cosas, todo es exclamar: ¡V. puede vivir en este país! Dios nos saque de Orígenes, porque parece que se ha conjurado contra ellos todo el mundo (folio 238r).

¹⁶⁶ Cf. DEACON (1978: 78).

¹⁶⁷ Véase el artículo de F. AGUILAR PIÑAL (1988: 28). La importancia que tuvo en su época lo prueba la monografía que le dedicó A. GONZÁLEZ PALENCIA: *El sevillano Don Juan Curiel, juez de imprentas*, Sevilla, CSIC, 1945.

Recordemos que el libro estaba listo en la imprenta aproximadamente a finales de agosto de 1754, y esta carta de 18 de febrero del año siguiente nos ofrece un Velázquez todavía ocupado en los pormenores de la edición de los *Orígenes*.

En la época de edición del libro los derechos de autor no existían, aunque a partir de 1763 la legislación hizo al autor dueño del privilegio de impresión, y no al impresor, como sucedía hasta entonces. La posibilidad de disfrutar de los beneficios de la obra literaria se entendía no como un derecho sino como un privilegio. El mecanismo que se seguía para publicar un libro, una vez logradas las licencias, los permisos y la tasa, era ponerse el autor en contacto con un impresor al que vendía los derechos de impresión de la obra, de manera que no obtenía ningún beneficio de la venta del libro, que revertía sobre el dueño de la imprenta.

El marqués de Valdeflores acudió a Montiano para que hablara con el librero madrileño Francisco Manuel de Mena a fin de que este comprase los libros impresos a precio de costo. Mena accedió en un principio, pero no accedió a sufragar los gastos de traslado de la obra, como exigía Velázquez. El librero Ángel Corradi es el que se encarga de la distribución, según informa Montiano a finales de octubre de 1754 (carta de 15 de octubre de 1754, folio 214r). Los 500 ejemplares emprendieron camino a Madrid en dos cajones el 10 de septiembre, y se vendieron en la librería de Corradi a 6 reales cada uno (carta de 28 de enero de 1755, folio 234r). El impresor malagueño Martínez de Aguilar se quedó con unos volúmenes más: «Luego que llegue el ordinario y vuelva a marchar, llevará los 500 ejemplares de los *Orígenes*; y puede V. asegurar que no se han impreso más, a excepción de unos 30 o 40 que el librero quiso tirar a su cuenta con licencia mía» (carta de 3 de septiembre de 1754, folio 203r).

4.2.4 LA DEDICATORIA

La dedicatoria es el más antiguo de los preliminares literarios, y en la historia de la literatura tiene una larga tradición. Muchas veces el valor posible de la obra no suponía su éxito, y una forma de asegurarlo y promocionar lo escrito era a través de una dedicatoria halagadora. Durante el proceso de impresión de los *Orígenes* Velázquez se refiere a la dedicatoria en distintas cartas dirigidas a Montiano. Por las referencias en las cartas se puede entrever que se trata de un asunto delicado, complicado de resolver, que genera serias dudas al autor al tratar de elegir un dedicando.

En la carta de 26 de noviembre de 1753, escrita en Granada, Velázquez acepta la sugerencia de Montiano de dedicar los *Orígenes* a la Real Academia Española: «Deseo se concluya el negocio de los *Orígenes*; y entre tanto convengo con que se dedique a la Academia Española, pues V. lo juzga por conveniente» (folio 123r). Este dato corroboraría una hipótesis planteada más atrás: la posibilidad de que Velázquez compusiera los *Orígenes* para facilitarse su acceso a la Real Academia Española. El 18 de diciembre, desde Málaga, nuestro autor repite esta primera intención: «La dedicatoria será a la Academia Española, pero V. calle la especie hasta su tiempo» (folio 134r).

En la carta del 4 de abril de 1754, remitida desde Córdoba, revela que ha cambiado de idea y el nuevo dedicando va a ser el marqués de la Ensenada, primer ministro del rey, protector de la Academia de la Historia y considerado por Velázquez como protector suyo: «Ya yo había pensado lo mismo que V. me dice acerca de la dedicatoria de los *Orígenes*. Se hará al Marqués, que es lo seguro» (folio 164r). Como se vio en el apartado de la biografía (3.1) el marqués de la Ensenada es para Velázquez una especie de mentor: a

instancias suyas el rey le otorgó el hábito de la Orden de Santiago, y fue quien además le facilitó los medios necesarios para su viaje de investigación por España. Por tanto, no parece que a Velázquez le faltaran motivos para dedicarle la obra.

Desde Málaga, en carta de 25 de junio de ese año, Velázquez se dirige de nuevo a Montiano con el mismo asunto, pero esta vez es para encargarle la composición de la dedicatoria: «Pues se han de dedicar al Marqués, haga V. la dedicatoria en mi nombre, breve, y del caso, y remítamela V. lo más presto que pudiere ser» (folio 182v). Días más tarde manifiesta su satisfacción con el trabajo de Montiano: «La dedicatoria está buena; la he corregido y retocado en algunas partes, y así servirá» (carta del 16 de julio, folio 187r).

Pero la dedicatoria no es definitiva todavía. El 20 de julio se produce la caída del marqués de la Ensenada a raíz de una maniobra promovida por el embajador británico Benjamín Keene y su aliado el duque de Huéscar, heredero del ducado de Alba. Esta noticia llegó justo cuando la impresión de los *Orígenes* estaba en marcha. Velázquez parece muy afectado por la noticia. Unos días después del suceso, en carta de 30 de julio, comenta su preocupación por los acontecimientos y por lo que pudiera afectar a su viaje de investigación:

Con la noticia que V. me da de la desgracia del M. quedo como puede V. puede pensar. Avíseme V. lo que vaya aconteciendo, con la seguridad de que después de leídas quemaré sus cartas, y con nadie me dará por entendido en estos asuntos. Me estaré quieto en mi casa hasta ver lo que resuelven de mi Comisión (folio 190r).

Los acontecimientos influyen también en la elaboración del libro. Le asaltan las dudas, aunque reacciona ante lo ocurrido. De paso pregunta por el director de la Real Academia:

Suspenderé la publicación de los *Orígenes*. ¿A quién piensa V. que los habré de dedicar? ¿Quién es el Director de la Academia Española? ¿Es el Ministro de Estado? (folio 190v)

La anotación de Montiano para la respuesta a esta misiva, hecha al margen en ese mismo folio, dice: «Que se dediquen al Duque de Huéscar, Director de la Academia Española».

Esta respuesta de Montiano siembra las dudas en Velázquez. Decide dedicarlos a la Academia Española, lo que comunica a Montiano en carta fechada en Málaga el 6 de agosto:

Los *Orígenes* estarán ya impresos cuando V. reciba esta. Quisiera dedicarlos a la Academia Española. Si V. viene en ello, avísemelo a vuelta de Correo, para que no nos detengamos (folio 193r).

En la misma carta, a continuación, sigue mostrando clara inquietud por los acontecimientos: «Aquí se dicen mil cosas de la desgracia del ministro. Yo procuro no entrar en conversación con persona alguna sobre ese particular, porque en coyunturas tan críticas no conviene» (folios 193r y 193v). En el mismo folio insiste en preguntar a Montiano por el director de la Academia, lo que significa que a Montiano se le olvidó incluir esa información cuando Velázquez se la solicitó: «He preguntado a V. [...] quién es Director de la Academia Española, y no me ha respondido».

En la siguiente carta, de 13 de agosto y dirigida desde Málaga, el futuro marqués de Valdeflores comunica a su interlocutor que «En cuanto a la dedicatoria de los *Orígenes* diré a V. en el siguiente correo; por si me acabo de resolver a dedicarlos al Duque» (folio 194r). En ese mismo folio, en la anotación hecha para la respuesta, Montiano se muestra concluyente: «Insisto en que dedique los *Orígenes* al Duque de Huéscar».

Todo esto sume a Velázquez en un mar de dudas. La carta de 27 de agosto incluye una larga reflexión de Velázquez sobre este asunto, en la que refleja claramente sus problemas de conciencia y la desazón que le produce quedar como un desagradecido ante la persona que le ha ayudado y protegido:

Después de haber batallado conmigo mucho tiempo para reducirme a dedicar los *Orígenes* al D. no me he podido resolver, porque me parece la cosa más ajena de mi modo de pensar. Convengo en las reflexiones que V. hace, pero esto sería bueno para V. y otros que sabrían mis intenciones; pero otros muchísimos lo murmurarían, y me avergonzaría yo de que un ejemplar llegase a manos del Marqués. A mí no me queda hoy ya otro modo de darle a entender mi buena ley, sino este, y cuanto me pudiese dar la fortuna lo estimo en poco en comparación de la satisfacción que a mí me deberá resultar de saber que obro como debo, y que en cualquier acontecimiento de fortuna soy agradecido a los que me favorecen. Dedicaré la obra a la Academia; y esta será una dedicatoria indirecta al D. si así lo quisiere pensar; y puede esto servir de motivo para que tomando V. este negocio a su cargo, logre yo entrar en aquel cuerpo, de resultas de la dedicatoria (folio 196r y 196v).

Las palabras de Velázquez revelan también, claramente, sus deseos de ingresar en la Real Academia, y ve el libro como una óptima carta de presentación para este fin.

El 3 de septiembre Velázquez dirige una nueva carta a Montiano desde su ciudad natal. En ella vemos que nuestro autor, ante la insistencia de Montiano, se pliega a sus deseos, a pesar de los problemas de conciencia:

Veo que V. se obstina en que se dediquen al Duque los *Orígenes*, y para que V. vea que no soy terco, ypreciado de mi dictamen, no obstante las reflexiones que a V. hice en correo pasado, y de haberme determinado a dedicarle a la Academia, desde ahora entro en que sea al Duque, y para ello haga V. la dedicatoria, poniéndole todos los títulos antes, porque acá no se saben; y venga a vuelta de correo para no perder tiempo (folio 202r).

En ese mismo folio, en la anotación para la respuesta de Montiano, se indica que se le remitirán las dos dedicatorias, al Duque y a la Academia.

Días más tarde Velázquez envía a Montiano un ejemplar con la dedicatoria al duque. Se trata de la carta de 16 de septiembre, desde Málaga:

Ahí va ese ejemplar con la dedicatoria al Duque. En el mismo día que V. le reciba, envíele V. a que le encuadernen en pasta, y al día siguiente remitirlo al Duque por medio de persona que lo ponga en mano propia, juntamente con la carta mía, [...] y papel de V. en que diga V. a S. Ex^a. todo cuanto pueda concernir a ponerme debajo de su protección, y nada más; reservando lo de la continuación de mi comisión hasta tanto que salga de la cuarentena [...]. Y creo que

teniendo de esta suerte hechas de antemano las entrañas con la Dedicatoria, lograremos el intento (folio 206r).

En opinión de Deacon (1978: 72-73) el resultado final revela la ambigüedad de Velázquez, pues algunos ejemplares impresos llevan la dedicatoria al duque de Huéscar en una hoja inserta tras las dos preliminares al texto, pero los demás no llevan dedicatoria alguna. Así, por ejemplo, el ejemplar con la signatura 2/26309 de la Biblioteca Nacional de Madrid incluye esta dedicatoria tras la «Tabla de los artículos en que se divide este escrito».

Fernando de Silva y Álvarez de Toledo y Haro, duque de Huéscar (luego duque de Alba) era a la sazón el director de la Real Academia Española. Accedió al cargo en 1754, tras la defunción de José Carvajal y Lancaster el 8 de abril de ese año¹⁶⁸. En la carta de 18 de diciembre de 1753 a la que antes nos referíamos, Velázquez se alegra del ingreso en las dos academias del duque de Huéscar: «No menos me complazco de la entrada del Duque de Huéscar en las dos Academias. Parece que esos señores van ya apreciando lo que hasta aquí han visto con indiferencia» (folio 133r). Pero este breve comentario tendrá mayor trascendencia si pensamos que será el futuro director de la Academia y, por tanto, el dedicando elegido por Velázquez para sus *Orígenes*. Y más. Irónicamente el libro se va a dedicar a una de las personas que colaboraron en el fin de la carrera política del marqués de la Ensenada, el protector de Velázquez. Y este no duda en solicitar el favor de Huéscar, sobre todo porque teme que peligre su viaje de investigación por España.

Como curiosidad añadiremos que en los *Orígenes* se incluye una «Advertencia al *Ensayo sobre los alfabetos de las letras*

¹⁶⁸ Más datos sobre el sexto director de la Real Academia Española en el libro de ZAMORA VICENTE (1999, páginas 83-85 y *pássim*).

desconocidas, que se encuentran en las más antiguas medallas, y monumentos de España». Sobre esta anterior obra, el *Ensayo sobre los alfabetos...* hemos comentado ya algunos datos en los apartados 3.1 y 3.4; se trata de la primera obra historiográfica de peso de Velázquez, leída en la Academia de la Historia. La personalidad meticulosa y sistemática de Velázquez se nos aparece también en este documento totalmente ajeno al libro, pues su autor ve la necesidad de dedicar tres páginas al final de los *Orígenes* para aclarar lo que considera «algunos descuidos, que creo ser de mi obligación que el público no los ignore».

ORÍGENES

DE LA

POESÍA CASTELLANA,

POR D. LUIS JOSEF VELAZQUEZ,

Caballero del Orden de Santiago, de la Academia
Real de la Historia, y de la de las Inscripciones,
Medallas, y Bellas Letras de Paris.

VIVITUR INGENIO , CÆTERA MORTIS ERUNT.



SEGUNDA EDICION.

CON LICENCIA DEL CONSEJO.

En Málaga: Por los Herederos de D. Francisco Martinez
de Aguilar. Año de 1797.

PORTADA DE LA SEGUNDA EDICIÓN DE LOS *ORÍGENES DE LA
POESÍA CASTELLANA* (1797)

4.2.5 LA SEGUNDA EDICIÓN

Existe una segunda edición de los *Orígenes* cuya portada reza así:

ORÍGENES | DE LA | POESÍA CASTELLANA, | POR D. LUIS
JOSÉ VELÁZQUEZ, | Caballero del Orden de Santiago, de la
Academia | Real de la Historia, y de la de las Inscripciones, |
Medallas, y Bellas Letras de París. | VIVITUR INGENIO,
CAETERA MORTIS ERUNT. | SEGUNDA EDICIÓN. | CON
LICENCIA DEL CONSEJO. | En Málaga: Por los Herederos de D.
Francisco Martínez | de Aguilar. Año de 1797. |

Se trata de un libro en cuarto de 141 páginas, precedida de una «Advertencia del impresor» y de la «Censura» de Agustín de Montiano. En su portada aclara que puede imprimirse pues cuenta «con licencia del Consejo», ya que es una segunda edición. Al tratarse de un libro de finales de siglo la ortografía se ha modernizado sensiblemente con respecto a la primera edición, y el tipo de letra y la composición tipográfica presentan un aspecto más moderno. Como fruto de la legislación en materia de impresión, desde 1762 se liberalizó el precio de venta, con la consiguiente desaparición de la tasa.

En su «Advertencia» el impresor pondera los méritos de Velázquez, y justifica la necesidad de una nueva edición porque el libro se ha convertido en un libro raro y muy buscado, y porque su autor reúne los méritos necesarios como para que sus obras sean impresas de nuevo. Este es el texto completo:

ADVERTENCIA DEL IMPRESOR

La general aceptación, que debió a los literatos la presente obra, que escribió, y dio a luz D. Luis José Velázquez por los años de 1754, y su mérito me han estimulado a dar esta segunda edición, por ser ya muy raros y buscados los ejemplares de la primera. El elogio, que de ella hizo el erudito Sr. D. Agustín de Montiano y Luyando, cuando de orden del Supremo Consejo se le cometió a su censura, sirve para hacer callar a todo detractor, que excediendo los límites de una justa crítica, reprueba cuanto lee siempre que no conviene a su paladar y negra bilis. He procurado con todo el esmero posible mejorarla en la parte tipográfica; y en cuanto a la ortografía se ha corregido con arreglo al nuevo método de la Real Academia Española, atendiendo que la memoria de su autor es digna de semejante recompensa debidamente adquirida en la república de las letras, y que su extensión de conocimientos le hace acreedor al mayor obsequio. De las muchas y excelentes producciones de su ingenio solo publicó, a más de la presente: Los Anales de la Nación Española desde el tiempo más remoto hasta la entrada de los Romanos: Conjeturas sobre las medallas de los Reyes Godos, y Suevos de España: y el Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas medallas, y monumentos de España, privando entonces al público de las demás, no menos apreciables, sus infortunios y temprana muerte. Ya hay tiempo, que los sabios desean con ansia la colección de sus escritos, y según parece, sus papeles que se conservaban juntos hasta de presente, han sido remitidos a la Corte de orden superior, de que pueden lisonjearse, que en sus votos se haya interesado la prudente economía del Gobierno, y entretanto que se les cumple me persuado haberlos servido produciendo esta con nuevo semblante.

Esta segunda edición está disponible en Internet en un archivo en formato PDF en las dos siguientes direcciones:

<http://books.google.es/books?id=A84AAAAAMAAJ&pg=PA143&dq=Or%C3%ADgenes+poesia+castellan>

http://books.google.es/books?id=j_gsAAAAMAAJ&printsec=titlepage&dq=%22Or%C3%ADgenes+de+la+poes%C3%ADa+castellana%22

Se trata de la versión digitalizada por Google dentro de su proyecto de biblioteca virtual, en ejecución, y que consiste en la creación de una biblioteca digital que permita la consulta gratuita en millones de páginas web de libros publicados en todo el mundo. En el proyecto participan, entre otras, las bibliotecas de las universidades de Michigan, Harvard, Stanford, Oxford y la Pública de Nueva York. El ejemplar que podemos consultar y descargar en la primera dirección proviene de la Universidad de Michigan, aunque no está digitalizado en su totalidad: faltan las páginas del epígrafe con la cita de Juvenal, la página que contiene el inicio de la «Advertencia del impresor», y la primera página de la «Censura» de Montiano. En la segunda dirección podemos acceder al ejemplar digitalizado de la Biblioteca Pública de Nueva York, aunque tampoco podemos acceder al texto completo pues faltan páginas que no han sido digitalizadas.

Desde entonces la obra no se ha vuelto a editar. Existe una edición moderna, microfilmada (Pentalfa Microediciones, Oviedo, 1989) reproducción del ejemplar de la primera edición (1754) conservado en la Biblioteca Universitaria de Oviedo (signatura I-270).

4.3 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL TÍTULO. LA PRIMERA HISTORIA DE LA LITERATURA

En el apartado 1.2 hemos visto cuál era la extensión del concepto *literatura* en el siglo XVIII, un concepto amplio y abarcador; así mismo se han examinado las razones por las que el sintagma *historia literaria* actual no podía corresponderse con su acepción ilustrada, pues en ese siglo esa expresión poseía un alcance mucho más vasto, referido a un saber enciclopédico donde se incluía la literatura. De ese modo no debemos esperar que la historia de la literatura en el siglo XVIII se titule precisamente así. Veíamos en ese apartado ya algunas ideas que clarificaban la decisión de Velázquez sobre el título de su obra, como, por ejemplo, la imposibilidad de que en el mismo pudiese aparecer el sintagma «historia literaria». En el apartado 2.3 hacíamos referencia a las características comunes que conformaban las historias literarias del Dieciocho y su correspondencia en la obra de Velázquez. Allí apuntábamos ya algunas cuestiones acerca de la materia que este pretendía historiar y de los criterios de selección. Repasaremos ahora con detenimiento las cuestiones que se refieren, propiamente, al título elegido por nuestro autor.

La afirmación de que no existe un autor sobre el que pueda indicarse la autoría de la primera obra de historiografía literaria española puede matizarse, de manera que podemos individuar diversas obras sobre a las que podría asignarse esta etiqueta. La crítica ha dado paso a la aceptación de los *Orígenes* como una obra fundacional de la historiografía literaria española. Y aunque hacer la relación completa de los estudios que citan el libro de Velázquez como una obra pionera en este aspecto sería complejo, sí nos vamos a permitir hacer una breve relación de aquellos autores que destacan esa peculiaridad de los *Orígenes* y los argumentos que esgrimen.

Díaz-Plaja es el autor de un artículo considerado iniciador de la historiografía literaria en España (1949); en el mismo ya nos facilita una primera pista sobre la novedad de esta obra: «Estudiemos como primera obra de perfil exento los *Orígenes de la Poesía Castellana*, que imprimió en 1754 Luis Josef Velázquez» (1949: LXV), idea que recoge Óscar Tacca (1968: 72). Díaz-Plaja solo está apuntando aquí lo que luego asumirá la crítica de finales de siglo y es el papel fundamental de los *Orígenes* en el nacimiento de la historia de la literatura española.

Para Philip Deacon (1978: 65) se trata de la primera historia sistematizada de la poesía española por épocas y estilos. Y afirma: «obra en la que reconocemos la primera historia de la poesía española». Y añade: «Además de ordenar la poesía anterior según una perspectiva histórica de épocas y estilos, el escrito de Velázquez encierra un fin polémico». Deacon redonda en una idea ya formulada anteriormente: la del intento de Velázquez de reformar el gusto literario español, especialmente en los ámbitos de la poesía y el teatro. José Checa Beltrán asume esta afirmación de Deacon (1996: 551).

Otra cita que viene a ratificar lo que estamos afirmando nos la proporciona Joaquín Álvarez Barrientos (1988: 48) cuando, al tratar del origen de la historia literaria, afirma: «En este sentido, debemos entender los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez, publicada en Málaga en 1754, como uno de los primeros pasos en esta dirección, pues sólo trata de teatro y poesía». Y añade otras obras que fueron puntales importantes en este proceso de fundación de la historia literaria como fueron las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* (Madrid, Ibarra, 1755) de Sarmiento, tardíamente conocida, y las *Memorias cronológicas sobre la representación en España* de José Antonio Armona (1785).

Un nuevo autor que corrobora ese juicio inicial de Díaz-Plaja es Franco Meregalli. Afirma Meregalli (1990: 25-26): «la historia de las historias generales de la literatura española puede remontarse a Luis José Velázquez, autor de un tomito, *Orígenes de la poesía castellana*, publicado en 1754, [...] tuvo la suerte de ser traducido al alemán por un profesor de Gottinga, Johann Andreas Dieze, quien editó en 1769 su traducción, acompañándola de extensísimas notas eruditas y también críticas. Quizá no pequemos de exagerados si afirmamos que es con esta traducción comentada, en mayor medida aún que con el librito de Velázquez, que se inicia propiamente la historia de las historias generales de la literatura española». Esta misma afirmación la podíamos encontrar ya en el estudio de J. J. A. Bertrand (1950).

También Romero Tobar (1998: 54) se define al respecto cuando afirma: «Este librito, además de su papel inaugural en el género historiográfico...», y en nota al pie añade: «Aportaciones suyas son, por ejemplo, la noción de “siglo de oro” y la división de las escuelas culteranista y conceptista». La relación de estudios en los que se hace referencia al carácter inaugural de los *Orígenes* en la historiografía literaria española puede ampliarse con Álvarez Barrientos (2004: 104 y 107; 2005: 159), y Paul Larson (1997), entre otros. Para este último autor, el mérito de los *Orígenes* estriba también en que, frente a las obras de los Mohedano, Andrés y Lampillas, Velázquez escribe la primera historia de la literatura española que recoge, aproximadamente, lo que hoy entendemos por literatura (1997: 184). Según Larson, además, su formato discursivo marca el principio del cambio de sentido del término *literatura*. Un juicio fundamental, a nuestro parecer, es el de Francisco Aguilar Piñal, quien se refiere a Velázquez como el «primer historiador de nuestra poesía» (1996: 125). La valoración de Aguilar Piñal acerca del libro de Velázquez la veremos con más detenimiento en el apartado 5.4.

En buena parte de estas obras sus autores ofrecen una declaración de intenciones que supone una reflexión teórica sobre los conceptos de *literatura* e *historia de la literatura*. Y apuntan a Luis José Velázquez como un pionero en la periodización histórica de la poesía española. Pero sobre todo, su mayor interés radica en que las primeras historias de la literatura de fines del siglo XVIII y principios del XIX fueron publicadas por autores no españoles que copiaron los esquemas organizativos del marqués de Valdeflores. La reacción antifrancesa que se produce en la cultura alemana de la mitad del siglo XVIII orienta a los escritores y estudiosos hacia las otras literaturas europeas, la inglesa y la española principalmente. De este empuje surgirá, primero, la traducción al alemán de los *Orígenes* elaborada por Andreas Dieze (1769); la traducción de Dieze será la base fundamental sobre la que Friedrich Bouterwek elaborará su historia literaria (1804).

En la historiografía de la literatura española existen hitos de indudable importancia. El mérito de que Velázquez compusiera la primera historia de la literatura española no es solo suyo, también influyeron otras circunstancias externas. Entre estas, la historia curiosa del texto de Fr. Martín Sarmiento, *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, trabajo escrito no mucho antes de la muerte en 1745 del fraile benedictino y colaborador de Feijoo, y publicado como primero de los dos tomos de sus *Obras póstumas del Rmo. P. M. Fr. Martín Sarmiento, Benedictino. Tomo primero. Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles...*, Madrid, 1775. En las páginas de la *Memoria* dedicadas a la poesía más antigua en lengua castellana el fraile benedictino pasa revista a las noticias que se poseen acerca del *Libro de Alexandre*, de las poesías de Berceo, del *Poema de Mío Cid*, del *Poema de Fernán González*, del Romancero, etc. Su intención no es hacer una obra sistemática, sino reunir las noticias que ha podido investigar sobre la poesía castellana

para ofrecérselas al cardenal Valenti Gonzaga. Es un trabajo que él no considera para la imprenta, e incluso le molesta que haya tenido amplia difusión a través de copias manuscritas; y ni siquiera lo hizo con gusto, pues no le atraía especialmente la poesía y al ponerse a trabajar le produjeron desazón las enormes dificultades que le iban surgiendo. A pesar de todo, y consciente de la falta de información que había sobre la materia, pone todo su empeño en la tarea que le han encomendado.

Repararemos en que los *Orígenes* reúne méritos suficientes para ser tenida en cuenta como una obra pionera en la historiografía literaria por varios motivos, pero el que la crítica ha ensalzado más es su intento periodizador y las categorías historiográficas que su autor maneja y aplica al análisis de la literatura del pasado.

Como vimos en el apartado 1.2, para precisar el alcance que el concepto *historia literaria* tiene en este siglo es necesario relacionarlo con el concepto de *literatura*, especialmente para salir al paso de una confusión que se repite con frecuencia y que tiene su origen en el cambio que el concepto *literatura* ha ido experimentando¹⁶⁹. A menudo intentamos identificar nuestra noción de *historia de la literatura* con la que se tenía en el siglo XVIII, a pesar de que son nociones muy diferentes. La expresión *historia literaria* sirvió en el siglo XVIII para designar una modalidad de historia de ámbito mucho más amplio —la de los conocimientos humanos— mientras que lo que hoy llamamos *historia literaria* respondía a una noción que cabía principalmente en la doble expresión *historia de la poesía* e *historia de la elocuencia*. Por esta razón no se pueden considerar como obras del mismo carácter la *Historia Literaria de España* de los hermanos Rodríguez Mohedano y los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez, pues parten de motivaciones y aspiraciones muy

¹⁶⁹ Cf. Inmaculada URZAINQUI (1987: 566).

distintas. La materia historiada en la obra de Velázquez se integra en la de los hermanos Mohedano, y esto se explica porque la historia de la poesía, como la de la elocuencia y la de las bellas letras, o sea, la historia de cualquier escrito que comporta carácter estético, forman parte de la *historia literaria*, aunque sea como parcela reducida de la misma. El concepto dieciochesco que se refería, aproximadamente, a la acepción actual de «literatura», es decir, a las obras escritas con una intención artística y literaria sería el de «poesía», con una salvedad que es que para la mayoría de los teóricos del siglo el verso era un requisito indispensable para que hubiese poesía, es decir, literatura. Además, hay que delimitar este concepto de «poesía» frente al de «elocuencia». La Poética se ocupaba de la poesía, de las obras escritas en verso, mientras que la Retórica trataba de las obras de elocuencia, escritas en prosa. Incluso, como han señalado José Antonio Hernández Guerrero y M^a del Carmen García Tejera (1994: 122), precisamente en esta centuria «se sigue difuminando la línea que separa la Poética y la Retórica, abundan los manuales que integran ambas disciplinas en un solo tomo y, en algunos casos, se llegan a fundir sus respectivos objetivos».

Las grandes contribuciones que en el siglo XVIII se hacen a la historia literaria (en su sentido actual) hay que buscarlas dentro de lo que sería los conceptos *historia de la poesía* e *historia de la elocuencia*. José de la Calle (1996: 220) nos advierte al respecto: «las palabras *poesía*, *poético* (también, en sentido negativo, *prosaico*) están teñidas de valoración, lo que complica su uso». El problema surgía con las obras con intención artística pero escritas en prosa.

No existe en todo el siglo un tratado de Poética donde se analice este género¹⁷⁰. La preceptiva poética, desde Aristóteles, consideraba el verso como único medio de expresión artística, y

¹⁷⁰ Véase CHECA BELTRÁN (1998: 60).

dejaba la prosa como vehículo de la verdad, es decir, la forma de expresión de la historia. Esta idea se fue repitiendo de poética en poética, sin considerar la realidad de la práctica literaria en la que la prosa sirve para componer obras de ficción, de creación. Este desajuste entre la realidad y la teoría hará que durante siglos solo se considere literatura lo compuesto en verso y no lo escrito en prosa. De este modo si por literatura se entendía todo lo escrito, en el ámbito de las poéticas por literatura solo se aceptaba el verso. Poesía era el poema lírico y el poema épico, las comedias y las tragedias, que eran poesía dramática. La narrativa quedaba fuera de toda consideración teórica, y, como no estaban recogidos en las preceptivas, eran consideradas manifestaciones fuera de la literatura. De ahí que la obra de Velázquez deba centrarse en la «poesía». Un poco más adelante, en el apartado 4.8, trataremos con más detenimiento sobre la exclusión de la narrativa en la obra de Velázquez.

Uno de los principios de los historiadores del momento es la consideración predominante de que España es sobre todo un territorio con distintas lenguas y culturas, al menos hasta los Reyes Católicos, pues a partir de ese reinado solo se historia la producción en castellano, mientras que hasta ese momento se recoge como español lo escrito en castellano, en gallego, en catalán, en vasco, además de lo producido en latín y árabe, siempre que el autor fuera nacido geográficamente en suelo español¹⁷¹. En la época, además, el significado del concepto «español» tiene un carácter eminentemente histórico, de ahí que obras como la *Historia literaria de España* de los hermanos Rodríguez Mohedano, que comenzaron a escribir en 1766, tuviera sus inicios en los tiempos de la España romana, es decir, desde lo que se considera el origen de la nación. Velázquez, como otros autores de su época, piensa que hasta la Edad Media todas las lenguas peninsulares formaban parte de la historia literaria española, por lo

¹⁷¹ Véase Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS (2004: 108).

que en su título debe detallar que se trata de la poesía *castellana*, es decir, de una de las lenguas específicas de la Península. Esto no quita que dedique un capítulo específico, el primero, a las «fuentes de que se deriva la poesía castellana», y entre ellas, la «poesía de los españoles primitivos» (página 2).

Consideremos, además, que la tendencia del siglo ilustrado a concebir la Historia desde una nueva perspectiva hace que la labor del historiador deba remontarse a los «orígenes»: hacer historia desde el origen supone una necesidad para todo el horizonte ilustrado, se trata de reescribir la historia humana, incluida la historia literaria, desde su nacimiento.

Todo lo anterior explicaría aproximadamente el título elegido por nuestro autor. Además, están las resonancias de prestigio que aporta: su esquema copia muy similarmente el de una obra que ya gozaba de cierta autoridad en su época como eran los *Orígenes de la lengua española* (1737) de Gregorio Mayans. La palabra *orígenes* designa la tarea pendiente de la historiografía dieciochesca, la tarea que estos historiadores se habían impuesto, tal y como hemos intentado exponer en el apartado 1.1. De hecho, el esquema se repetirá en obras posteriores: *Origen, progreso y estado actual de toda literatura* (1782-1799) de Juan Andrés, y *Orígenes del teatro español* de Leandro Fernández de Moratín (inédito, publicado póstumamente en 1830 por la Real Academia de la Historia), entre otras. Mucho más allá encontraremos los *Orígenes de la novela* de Menéndez Pelayo o los *Orígenes del español* de Menéndez Pidal. Recordemos que muy similar era también el título pensado por Velázquez para su proyecto de historia de la lengua: *Orígenes y propiedad de la lengua castellana*, un proyecto presentado por nuestro autor a Montiano en carta de 12 de agosto de 1755, folios 269-270r.

Como veremos¹⁷², al verter al alemán la obra de Velázquez en 1769, Andreas Dieze traduce la palabra «orígenes» con «Geschichte», significativamente mucho más conforme con el carácter de la obra española, y más aún a su derivación y ampliación alemana. Dieze está anunciando la restricción semántica que el término sufrirá en el siglo XIX. Pero esta palabra no aparecerá en los títulos de las obras historiográficas españolas hasta que se traduzcan en el siglo XIX las historias de la literatura de hispanistas extranjeros como la de Bouterwek¹⁷³.

4.4 INTRODUCCIÓN A LOS CONTENIDOS: PERIODIZACIÓN, GÉNEROS Y AUTORES

Antes de pasar a ocuparnos detenidamente de los autores y algunos juicios que Velázquez formula en su obra, habremos de considerar previamente el lugar de los *Orígenes* en el canon de la historiografía literaria española, un canon que es incipiente en ese momento, y que, además, en la obra de Velázquez tiene una clara intención partidista.

También deberemos tener en cuenta algunas matizaciones sobre los géneros literarios y su división. En el apartado anterior se ha hablado de la estructura de la obra y la periodización que Velázquez va a aplicar. En la *Poética* de Luzán encontraremos los conceptos teóricos sobre los que Velázquez se va a basar para hacer su división de la literatura española.

No debemos olvidar tampoco, finalmente, que el interés por la recuperación de las obras y los autores del pasado tiene sus luces y sus sombras, sus aciertos y sus errores. El peso de la tradición hará que se quede fuera un género para nosotros hoy esencial como es el de

¹⁷² Cf. el apartado 5.2 sobre la traducción al alemán de Andreas Dieze.

¹⁷³ Recuérdese lo apuntado al final del apartado 1.2 sobre el concepto *historia de la literatura*.

la narrativa; el interés por el pasado y por la recuperación de los documentos propiciará que se dedique interés a textos que hasta ese momento permanecían en el olvido, como algunos de los autores y las obras de la Edad Media.

Para evaluar con detenimiento el contenido de la obra de Velázquez, los autores y las obras citados, sus juicios críticos y estéticos, conviene contar con una síntesis de los contenidos de los *Orígenes*. En la «Tabla de los artículos en que se divide este escrito» que abre la obra se nos presenta la división y contenido de la misma:

Asunto y división de este escrito

I Fuentes de que se deriva la poesía castellana

- 1 Poesía de los españoles primitivos
- 2 Poesía latina
- 3 Poesía arábica
- 4 Poesía provenzal o lemosina
- 5 Poesía portuguesa
- 6 Poesía gallega
- 7 Poesía vascuence
- 8 Carácter de cada una de estas poesías, según lo que de ellas pudo imitar la castellana

II Origen, progreso y edades de la poesía castellana en general

- 1 Origen y principio de la poesía castellana

- 2 Edades de la poesía castellana
- 3 Primera edad
- 4 Segunda edad
- 5 Tercera edad
- 6 Cuarta edad
- 7 Estado actual de la poesía castellana

III Principio y progreso de la poesía castellana en cada una de sus principales especies en particular

- 1 Partes de que consta la poesía castellana
- 2 Origen del verso castellano
- 3 Origen de la rima castellana
- 4 Origen de las coplas y estancias castellanas
- 5 Comedia
- 6 Tragedia
- 7 Epopeya
- 8 Égloga
- 9 Oda
- 10 Elegía
- 11 Idilio
- 12 Sátira
- 13 Poema didáctico
- 14 Epigrama
- 15 Poesía jocosa y ridícula

IV De las cosas que pertenecen a la poesía castellana

- 1 Cosas que pertenecen a la poesía castellana
- 2 Colecciones de los poetas castellanos
- 3 Comentos e ilustraciones a los poetas castellanos
- 4 Traducciones castellanas de diferentes poetas de otras naciones
- 5 Autores que en castellano han escrito de la poesía

Conclusión de este escrito

En el apartado introductorio, «Asunto y división de este escrito» el autor anuncia sumariamente cuál va a ser el contenido de su libro. Para conocer el verdadero origen de la poesía castellana es necesario remontarse a su origen y sucesión en el tiempo:

El conocimiento de los verdaderos orígenes de la poesía castellana se debe buscar en el orden del tiempo de su duración y sucesión de sus profesores, y en los progresos que sucesivamente ha tenido en ellos la misma poesía¹⁷⁴.

Por tanto, es lógico realizar una división del escrito en cuatro grandes apartados:

Así dividiré este escrito en cuatro partes: en la primera, examinaré las verdaderas fuentes de que dimana la poesía castellana; esto es, la poesía de los españoles primitivos, la latina, la arábica, la provenzal o lemosina, la gallega, la portuguesa, y si acaso puede serlo, la

¹⁷⁴ *Orígenes de la poesía castellana*, página 1.

poesía vascuence. En la segunda, trataré del principio, progreso y edades de la poesía castellana, desde el tiempo en que nació hasta el presente. En la tercera, examinaré todo lo que pertenece a los orígenes de la misma poesía en cada una de sus principales especies en particular. Y en la cuarta, trataré las demás cosas que pertenecen a la poesía castellana, como son las colecciones que se han hecho de nuestros poetas; los comentarios y notas con que se han ilustrado sus obras; las traducciones castellanas de diferentes poetas de otras naciones; y los autores que en castellano han escrito de la poesía¹⁷⁵.

Esta división lógica dimana del espíritu taxonómico e historicista de Velázquez. Nuestro autor tiene muy claro que para conocer y ordenar la *poesía castellana*, concebida como «parte de la historia literaria», es preciso averiguar el *origen* e historiar detalladamente su evolución diacrónica o *progreso*. Por ello estructura su obra en cuatro partes: primero, las «verdaderas fuentes» de las que mana la poesía castellana (la poesía primitiva de Hispania en sus diversas lenguas); en segundo lugar, el «principio, progreso y edades de la poesía castellana desde el tiempo que nació hasta el presente», el estudio de la división en edades o épocas de esta poesía; en la tercera, lo concerniente a los orígenes «en cada una de sus principales especies en particular», o sea, en los distintos géneros poéticos; y en cuarto lugar, todo lo restante: las colecciones, comentarios y notas ilustrativas, las traducciones castellanas de poetas extranjeros y los teóricos y preceptistas castellanos.

Analizaremos el contenido del libro teniendo en cuenta estos cuatro grandes apartados. De este modo intentaremos arrojar un poco de luz sobre qué pensaba Velázquez acerca de la literatura española, su división en géneros, la incipiente historiografía que está naciendo, el canon de la literatura y su fijación, y otras cuestiones relacionadas.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, páginas 1-2.

Por extensión, podremos hacernos idea de lo que pensaban los intelectuales de su época, especialmente aquellos con los que se relacionó y entabló amistad, y que influirán de manera decisiva en su visión de la literatura española.

4.5 LA PRIMERA PARTE: «FUENTES DE QUE SE DERIVA LA POESÍA CASTELLANA»

Como acabamos de ver, el contenido de esta primera parte nos lo había anunciado ya Velázquez en la introducción del libro, que él titula «Asunto y división de este escrito». Su intención es examinar «las verdaderas fuentes de que dimana la poesía castellana», que para él son la poesía de los españoles primitivos, la poesía latina, la árabe, la «provenzal o lemosina», la gallega, la portuguesa, y, «si acaso puede serlo», la poesía vasca. Además incluirá un apartado final en el que tratará del «carácter de cada una de estas poesías, según lo que de ellas pudo imitar la castellana».

Nuestro autor pretende dibujar un mapa diacrónico general acerca de la poesía peninsular, desde sus posibles orígenes en un tiempo no histórico, para englobar todas las manifestaciones literarias que han podido influir en el carácter de la poesía castellana. Y este mapa general trataría de abarcar los autores y las obras más destacadas, o al menos de los que se tienen noticia en la época. Se trata de remontarse al pasado para poder explicar el presente, según un claro criterio historicista. Para Velázquez, como para otros autores de la época, hasta la Edad Media todas las lenguas peninsulares formaban parte de la historia literaria española, por lo que deben estudiarse sus manifestaciones y su influencia en la literatura castellana.

Para el estudio de las diversas manifestaciones poéticas Velázquez recurre a la periodización histórica, un recurso propio de la

historiografía literaria. Comienza con la poesía de los pueblos prerromanos (de los que no conservamos documentos escritos) para llegar a la época romana, de gran florecimiento. Esta época se verá truncada con la invasión de los pueblos germánicos, en la que se pierde el gusto por la buena poesía. Con la invasión árabe comienza un nuevo periodo histórico, que dejará sus propias huellas. A continuación Velázquez se ocupará de otras poesías peninsulares que han dejado su vestigio en la poesía castellana: son la poesía provenzal o lemosina, la portuguesa, la gallega (tratadas de forma independiente, con un criterio bastante moderno) y la poesía vascuence.

El apartado 1 se dedica a la «poesía de los españoles primitivos». Desde muy antiguo los pueblos que habitaron la Península tuvieron ya conocimiento de la poesía, afirmación que se ratifica con los juicios de Silio Itálico y Estrabón. ¿Por qué es tan importante un dato como este? Afirma Velázquez:

La idea que nos da Estrabón de la poesía de estas gentes confirma su antigüedad, pues se ve que los turdetanos tenían conocimiento de la poesía en aquellos siglos más remotos, en que ella empezaba a nacer y a tener el primer uso, que notó Horacio, sirviendo para reducir los hombres a sociedad, dándoles leyes y preceptos de bien vivir¹⁷⁶.

Horacio es el argumento de autoridad que facilita a Velázquez la idea de que la poesía es un elemento de civilización, idea que ya habíamos visto apuntada en su texto teórico *Disertación en prosa sobre la poesía*, leído en las sesiones de la Academia del Buen Gusto. Velázquez, desde su faceta de historiador, quiere dejar claro que los pueblos que han habitado la Península han gozado de civilización desde la Antigüedad. Implícitamente se concluye la afirmación de que

¹⁷⁶ *Ibíd.*, páginas 2-3.

se va a historiar la poesía de un pueblo con una larga tradición literaria, con el prestigio que ello conlleva.

Velázquez intenta ahondar más, y quiere facilitarnos información sobre cómo pudo ser esa poesía y sus posibles características. Intenta formular una hipótesis:

Si se ha de juzgar de la poesía por orden a la lengua, dimanando el primitivo lenguaje de los españoles del griego y fenicio, se pudiera discurrir que nuestra poesía primitiva fuese de la misma índole y artificio que la griega y hebrea más antigua. Y esto es todo lo más verosímil que se puede alcanzar en este particular, en que por falta de noticias de los escritores antiguos, no nos es lícito detenernos, y menos a averiguar si la poesía castellana retiene algo de la poesía de los primitivos españoles¹⁷⁷.

Es difícil conjeturar sobre cómo debía de ser aquella poesía, pues no nos quedan documentos escritos ni referencias fiables. Para la mentalidad historicista de Velázquez cualquier hipótesis, sin unas fuentes fidedignas que la corroboren, es pura elucubración.

Mucho más innegable es el carácter de la poesía en la época latina, de la que poseemos más fuentes y referencias, de la que se ocupa en el apartado 2. Vuelve a reiterar la idea anterior acerca del conocimiento literario de que gozaban los primeros habitantes de la Península. Cómo se entiende, si no, la facilidad para la poesía que estos pueblos mostraron al ser dominados por los romanos. Existe un «sustrato» literario que explicará la pronta aparición de grandes poetas latinos nacidos en la Península:

¹⁷⁷ *Ibíd.*, página 3.

La felicidad con que los españoles cultivaron la poesía, después que fueron dominados de los romanos, da bien a entender que esta arte no era desconocida entre ellos, antes que recibiesen la lengua y las costumbres de los latinos¹⁷⁸.

Existe una época histórica, el siglo de Augusto, que procuró a Roma poetas tan importantes como el resto del imperio. Velázquez nombra a Cayo Julio Higino, liberto de Augusto y amigo de Ovidio, uno de los estudiosos más grandes de su época¹⁷⁹, y a Sextilio Hena.

Un pasaje del *Pro Archia* de Cicerón, referido a los poetas cordobeses, le sirve a Velázquez de nuevo para afianzar la antigüedad de la poesía en la Península:

Habla aquí Cicerón de los poetas de Córdoba, que Metello llevó consigo a Roma, después de vencido Sertorio; de que puede inferirse el ardor con que los españoles se aplicaron a la poesía latina mucho antes del siglo de Augusto¹⁸⁰.

Y las inscripciones latinas recogidas en España en las grandes recopilaciones de Gruterus, Muratori y Reinesius (y que tratamos en el apartado 4.1.2, referido a las fuentes de los *Orígenes*) revelan asimismo «que el gusto de la poesía era general en toda la nación».

En el tiempo de Nerón produjo Córdoba tres grandes poetas: los dos Sénecas, Marco y Lucio, y Marco Anneo Lucano. El prurito clasicista de Velázquez se manifiesta al juzgar las obras de Séneca:

¹⁷⁸ *Ibid.*, página 3

¹⁷⁹ *Diccionario de la Literatura Clásica*, edición de M. C. HOWATSON (1991: 429).

¹⁸⁰ *Orígenes*, página 4.

A Marco Anneo Séneca, el orador, y a Lucio Anneo Séneca, el filósofo, se atribuyen las tragedias latinas, que andan juntas; y no obstante los defectos que con razón se les notan, no puede negarse que hay en ellas cosas excelentes. Estas son las únicas tragedias latinas que han quedado de la antigüedad¹⁸¹.

La época de Domiciano es la del poeta Marco Valerio Marcial, en cuyos epigramas se refiere a otros poetas españoles contemporáneos suyos como son Único, Canio, Deciano y Liciano. Desde el tiempo de Domiciano hasta el de Constantino no se han conservado obras ni referencias de ningún poeta hispano; en cambio, de la época de Constantino y sus hijos Velázquez cita a Juvenco Presbítero: se trata de Gayo Vetio Aquilino Juvenco, sacerdote español originario de Sevilla que compuso un poema en cuatro libros, *Evangeliorum libri IV*¹⁸².

En la época de Teodosio España producía excelentes poetas, como recoge Latino Pacato en el panegírico de este emperador. San Jerónimo en su *De viris illustribus, sive De scriptoribus ecclesiasticis* cita a Aquilio Severo, escritor español del tiempo de Valentiniano. Del siglo IV destaca Aurelio Prudencio, que nos ha dejado una notable producción poética con más de veinte mil versos compuestos en los últimos años de su vida¹⁸³.

Llegados a este punto Velázquez se nos presenta como un autor meticuloso y concienzudo, que concede importancia fundamental a las fuentes históricas fidedignas:

¹⁸¹ *Ibíd.*, página 5.

¹⁸² Cf. Olegario GARCÍA DE LA FUENTE: *Introducción al latín bíblico y cristiano* (1990b: 269).

¹⁸³ *Ibíd.*, página 303.

No hablo aquí de Silio Itálico, que fue muy anterior a estos; ni de Rufo Festo Avieno, que floreció en tiempo de Teodosio el grande; ni tampoco de S. Dámaso Papa, porque no me los excluyan los que quisieren disputar si fueron o no españoles¹⁸⁴.

Efectivamente: Silio Itálico pudo nacer probablemente en Italia, en Patavium (Padua)¹⁸⁵; Rufo Festo Avieno, según cuenta él mismo, era natural de Volsinii (Bolsena)¹⁸⁶; Dámaso, probablemente de origen español, nació, al parecer, en Roma¹⁸⁷.

A partir del siglo V se produce una involución en la poesía de la Península:

Inundada España por los godos y demás gentes septentrionales, al principio del siglo V, se empezó a perder el gusto de la buena poesía, degenerando ésta de aquella gracia y nobleza con que los españoles la habían recibido de los romanos.

Dos parecen ser las causas de la misma:

La rudeza y la barbaridad gótica no fue lo único que intervino en esta corrupción. Los poetas eclesiásticos, que entonces se apoderaron de las musas, careciendo de la lección de los buenos originales, y rehusando imitarlos, por parecerles peligrosos para las buenas costumbres, sin estudio ni genio particular, escribían himnos, epitafios y otras poesías semejantes para el uso de las iglesias, y para satisfacer la devoción de los fieles, a quienes aconsejaban huir de la

¹⁸⁴ *Orígenes*, página 7.

¹⁸⁵ Véase M. C. HOWATSON (1991: 751).

¹⁸⁶ *Ibid.*, página 103.

¹⁸⁷ Olegario GARCÍA DE LA FUENTE: *Antología del Latín Bíblico y Cristiano* (1990a: 177).

lección de los versos de los gentiles. Y esta fue una de las principales causas de la corrupción del gusto en la poesía¹⁸⁸.

Se apunta ya un concepto que se va a repetir más adelante en distintas épocas de la poesía castellana: «la corrupción del gusto en la poesía», concepto muy moderno y del que nos ocuparemos con detenimiento al tratar de la poesía del siglo XVII.

Sobre la posible influencia de la poesía septentrional en la poesía española no se puede afirmar nada, pues todos los poetas de este tiempo escribieron en latín. La enumeración de poetas que nos brinda Velázquez, clasificados por siglos, incluye una mayoría de poetas de temática cristiana. Del siglo V nos ofrece información sobre Flavio Merobaudes, Draconcio (autor editado en el siglo XVIII por Faustino de Arévalo) y el obispo Ceponio; del VI nos habla del obispo de Auch, Oriencio; del VII trata de San Ildefonso, San Eugenio, San Valerio Abad, Juliano y Samuel Tajón, obispo de Zaragoza. También las inscripciones, como para la literatura latina, son fuente de información sobre la literatura gótica, sobre todo porque a través de ellas «puede juzgarse cuál fue la corrupción del gusto en esta línea».

En el siglo VIII se produce un nuevo rumbo en la poesía peninsular debido a la invasión de los árabes, los cuales introdujeron en la poesía, como en las demás artes y ciencias, una alteración considerable. Sin embargo, no faltan poetas que conservaron la poesía latina durante esos siglos, aunque de temática fundamentalmente religiosa. Velázquez nos ofrece referencias de Teodulfo, obispo de Orleáns, editado por Jacques Sirmond en la primera mitad del siglo XVII; Álvaro Cordobés, editado por el padre Enrique Flórez en su *España sagrada*; Cipriano, arcipreste de Córdoba; el cordobés San Eulogio, y Galindón Prudencio (o Prudencio Galindo); se trata de

¹⁸⁸ *Orígenes*, página 8.

todos ellos autores del siglo IX. Del siglo X Velázquez nos cita a Salvo, abad de Albelda. También contamos con inscripciones de esta época que nos facilitan datos sobre los versos latinos escritos durante este lapso de tiempo de dominio árabe. Como colofón de las características de este periodo de la poesía latina, afirma Velázquez:

En fin, la poesía llegó entonces a ser el empleo y diversión de todos los que en algún modo manejaban las letras; y Álvaro Cordubense, que florecía en el siglo nono, habla de ello como de una vana ocupación en que San Eulogio y él habían consumido parte de su juventud¹⁸⁹.

En el apartado 3 se ocupa de la «poesía arábica». Por una razón puramente histórica, como veíamos más arriba, los árabes introdujeron en la Península su lengua y su literatura, lo que hizo que su poesía fuese en España tan vulgar como en África¹⁹⁰. Aporta como testimonio un fragmento del *Indiculus luminosus* (854) de Paulo Álvaro Cordubense, publicado por el padre Flórez en su *España sagrada*:

Para comprender cuán presto se introdujo en España esta poesía, lo mucho que los españoles se dieron a ella, y el total abandono en que vino a caer la latina, bastará observar lo que acerca de esto dejó escrito el mismo Álvaro Cordubense. Dice que era tanto lo que los españoles habían olvidado el latín por el árabe, que apenas entre mil se hallaría uno que supiese escribir en lengua latina una carta; que todos se habían dado a la lengua arábica, y a los libros caldeos, y que apenas se hallaría quien no supiese escribir el árabe con

¹⁸⁹ *Ibid.*, página 13.

¹⁹⁰ *Ibid.*, página 14.

delicadeza, y componer versos en la misma lengua con más primor y gracia que los árabes mismos¹⁹¹.

Por tanto, a lo largo de ocho siglos España produjo una infinidad de poetas árabes, y que pueden consultarse en fuentes como la *Bibliotheca Hispana* de Nicolás Antonio, la *Bibliothèque orientale* de Berthélemy d'Herbelot de Molainville y la *Bibliotheca Arabico-Hispana Escorialensis* de Miguel Casiri. La mayor parte de estos poetas nacieron en Andalucía, fundamentalmente de las academias de Córdoba y Sevilla, y su temática era muy variada, desde temas morales y religiosos hasta cuestiones de poética. Cabe destacar en esta época la aparición de muchas mujeres poetas, de las que se conserva bastantes documentos en los manuscritos árabes del Monasterio de El Escorial. La poesía árabe fue usada en España el tiempo que duró la dominación musulmana, y ambas tuvieron el mismo fin¹⁹².

El siguiente apartado, el 4, lo dedica Velázquez a la poesía provenzal o lemosina; se trata de una curiosa identificación por parte de nuestro autor, que iguala la literatura en lengua provenzal con la literatura en lemosín. Durante el siglo XVIII se produjo, además, un movimiento de reivindicación de la lengua lemosina por parte de intelectuales catalanes y valencianos, movimiento que interesó a los hermanos Mayans¹⁹³.

De esta literatura afirma nuestro autor que es la poesía vulgar más antigua que se conoce en Europa, y traza un posible mapa de la misma:

¹⁹¹ *Ibíd.*, páginas 14-15.

¹⁹² *Ibíd.*, página 17.

¹⁹³ Puede verse a este respecto la tesis doctoral de Amparo ALEMANY PEIRÓ, *Juan Antonio Mayans y Siscar (1718-1801): Esplendor y crisis de la Ilustración valenciana* (1994), publicada por el Ayuntamiento de Oliva; en concreto el capítulo «Actividad cultural después de la muerte de Don Gregorio (1781-1801) – B) Aportaciones a la historia de la cultura valenciana» (páginas 333 y siguientes).

La poesía provenzal o lemosina es la vulgar más antigua que se conoce en Europa, y sube con la misma lengua provenzal hasta el siglo undécimo. Esta poesía se extendió por todas las partes donde se hablaba el lenguaje provenzal o lemosín; esto es, en el condado de Languedoc, en el Rosellón, en Provenza, en el condado de Barcelona, en el reino de Valencia, y el de Murcia, en Mallorca, Menorca, Cerdeña, y otras partes en que aún hoy permanece. Sus poetas se llaman *trovadores*, y a la arte de componer versos nombraban *gaya ciencia*, o *gay saber*, que vale tanto como ciencia agradable y divertida¹⁹⁴.

Al identificar ambas literaturas incluirá en este apartado autores puramente provenzales con otros en lengua catalana y valenciana. Para Díaz-Plaja (1949: LXV) «comienza aquí el largo equívoco sobre la dependencia de la literatura catalana a Provenza». La confusión de Velázquez surge de esta hipótesis:

Es de creer que desde que en tantos parajes de España se habló la lengua provenzal, fue igualmente conocida en ella la poesía lemosina¹⁹⁵.

Como sabemos, la literatura provenzal es una de las más fructíferas de Europa, y Velázquez le dedica una atención destacada en espacio y autores nombrados, más que ninguna otra de las manifestaciones poéticas de las que se está ocupando. Consciente de la importancia de esta corriente poética y de las aportaciones de sus poetas a la poesía occidental, traza una nómina de los escritores en

¹⁹⁴ *Orígenes*, páginas 17-18.

¹⁹⁵ *Ibid.*, página 18.

ambas lenguas que intenta ser bastante exhaustiva, con una línea temporal dividida en centurias. Pero en esta nómina incluye desde trovadores como Guillem de Berguedà¹⁹⁶ hasta autores clásicos como Raimundo Lulio o Ausias March.

En cuanto a la métrica y los temas, conocemos también las características de esta poesía:

El verso endecasílabo era el que ordinariamente usaban los provenzales. Sus poesías por la mayor parte consistían en sonetos, pastorales o villanescas, canciones, serventesios, madrigales, y otros pequeños poemas. Escribían *tensiones*, esto es, cuestiones ingeniosas sobre el Amor; y de aquí resultó el establecimiento de un Tribunal, que llamaban *corte de amor*, y se componía de personas ingeniosas, que terminaban estas disputas que los poetas excitaban en sus tensiones¹⁹⁷.

Para completar estas ideas, Velázquez introduce una larga cita que proviene de la obra de Nasarre *Disertación sobre la comedia española*, en la que se explica, sucintamente, la historia de la poesía trovadoresca, cita que ya tratamos al ocuparnos de Nasarre en el apartado 4.1.5, dedicado a las posibles fuentes de los *Orígenes*¹⁹⁸.

El final de esta poesía tiene una causa histórica, a juicio de Velázquez, relacionada con el abandono del uso de su lengua:

La unión de las dos coronas de Aragón y Castilla, por medio del matrimonio del Rey D. Fernando y Doña Isabel, se puede contemplar

¹⁹⁶ Cf. *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesinger (De principios del siglo XII a finales del siglo XIII)*, edición de Carlos ALVAR (1987: 66).

¹⁹⁷ *Orígenes*, página 21.

¹⁹⁸ Como vimos en ese apartado, esta cita corresponde a las páginas 64-67 de la edición de Jesús CAÑAS MURILLO (1992).

como la principal época de la decadencia de la poesía provenzal en España. Los aragoneses y catalanes fueron poco a poco desestimando su lengua, al paso que entre ellos iba introduciéndose más la castellana, que ya desde el Infante de Antequera D. Fernando había echado bastantes raíces; y pudo con ellos tanto la novedad, que pasaron a componer en ella sus poesías¹⁹⁹.

Boscán es un ejemplo de poeta catalán que compuso en castellano, y en los cancioneros se conservan poesías castellanas «compuestas por poetas provenzales, de los cuales se encuentran también algunas composiciones lemosinas».

En el apartado 5 de este capítulo pasa Velázquez a ocuparse de la poesía portuguesa, que tiene una antigüedad que se remonta al siglo XII, a la época del primer rey portugués, Alfonso I. Velázquez nos ofrece una relación sucinta de escritores portugueses, siglo a siglo, desde los más antiguos de los que tenemos noticia, Gonzalo Hermiguez y Egas Moniz, hasta los poetas consagrados del siglo XVI como Jorge Montemayor o Luis de Camoens. Velázquez termina este recorrido por la poesía portuguesa de modo tajante:

Los portugueses no tienen mejores poetas que Camoens y Francisco Lobo, aun cuando se hubiese de hacer memoria de las poesías del Conde de la Eryceira²⁰⁰.

El siguiente apartado se dedica a la poesía gallega. La poesía gallega no es menos antigua que la portuguesa, «si se ha de creer a los que dicen que la lengua gallega y la portuguesa son una misma». Además, las canciones devotas de los peregrinos que iban a Santiago

¹⁹⁹ *Orígenes*, páginas 23-24.

²⁰⁰ *Ibid.*, página 26.

mantuvieron el gusto por la poesía en unos tiempos bárbaros. Este apartado 6 es bastante conciso, en el que tienen cabida sólo dos escritores: Alfonso el Sabio, autor de las *Cantigas*, y cuyo manuscrito se conserva en la Catedral de Toledo, y el trovador del siglo XV Macías, conocido como «el enamorado», y cuya biografía había interesado a autores como Juan de Mena, Juan Rodríguez del Padrón, Garcí Sánchez de Badajoz y Hernán Núñez de Guzmán, entre otros.

Finalmente, en el apartado 7, Velázquez se ocupa de la poesía vascuence. Para esta poesía todo son hipótesis, pues aunque se reconoce ciertamente la antigüedad de la lengua, su literatura es más moderna, con lo cual no es fácil fijar un punto de origen:

Aunque la lengua vascuence es de mucha antigüedad, los libros escritos en ella son muy modernos y por esto no es fácil averiguar a punto fijo cual fuese la antigua poesía de los cántabros.

Pero tenemos un indicio, una breve referencia que nos puede ayudar a historiar esta poesía:

Si el romance, o canción en vascuence, de que habla Argote de Molina es del mismo tiempo en que sucedió la acción que en él se refiere, tendríamos ya un monumento seguro para conocer algo del genio de la poesía vascuence a principio del siglo decimocuarto, esto es, por el año 1322²⁰¹.

Fuera de este texto, se conservan tan solo canciones e himnos espirituales compuestos por religiosos como fray Juan de Aramburu o el padre Bernardo de Gazteluzar. De entre estos autores, Velázquez

²⁰¹ *Ibíd.*, página 28.

destaca a Juan de Echevarri pues «tenía genio para la poesía, y poseía el arte de pintar bien las cosas».

El último apartado de esta primera parte de los *Orígenes* se titula «Carácter de cada una de estas poesías, según lo que de ellas pudo imitar la castellana». En este apartado 8 Velázquez realiza una aproximación a las huellas que estas diversas poesías han dejado en la poesía castellana. Se trata de poesías muy distintas entre ellas, lo que ha tenido una clara consecuencia, en opinión de Velázquez, en la poesía castellana:

La índole y carácter particular de cada una de estas poesías no es uno mismo, de donde nace en parte la falta de unidad de carácter que se observa en la poesía castellana, que imitó algo de unas y de otras²⁰².

Cada poesía ha transferido a la castellana una característica, la ha marcado con su huella, le ha dejado su impronta. No deja de sorprender algunas de las explicaciones de Velázquez, que quizás puedan parecernos ingenuas, pero que tienen un sentido para alguien que está tratando de formular hipótesis sobre fenómenos diversos que se están historiando por primera vez.

Veamos las huellas que han dejado las diferentes literaturas que influyeron en la formación de la poesía castellana. La poesía árabe no carece de cualidades, pues ofrece una gran variedad de recursos, aunque no está exenta de limitaciones:

La poesía arábica ama los juegos de palabras, los equívocos frecuentes, las alusiones llevadas a larga distancia, y las metáforas

²⁰² *Ibid.*, página 29.

desmesuradas; bien que esto le suministra por otra parte una prodigiosa abundancia de expresiones y una admirable variedad en los pensamientos y en las imágenes. Es muy ingeniosa en el artificio del verso; y cuando quiere hablar con majestad, peca las más veces por el demasiado entusiasmo, tan propio de los ingenios de esta nación²⁰³.

La principal falta de la poesía provenzal viene dada por la limitación de su temática, lo que la limita para la expresión de asuntos más elevados:

La provenzal o lemosina, bien hallada en la prisión de sus trovas, no osó levantar el vuelo de las disputas y contiendas amorosas en que sus poetas se ejercitaban; y esto que en algún modo contribuyó a hacerla más ingeniosa, casi la hizo inhábil para lo maravilloso y lo grande que tal vez quiso y no pudo desempeñar²⁰⁴.

Recordemos que ya en su texto teórico *Disertación en prosa sobre la poesía*, leído en la Academia del Buen Gusto, defendía la necesidad de que la poesía abordase asuntos serios y elevados, pues «su materia es la más grande, la más magnífica y la más sublime» (folio 1v).

Al haber imitado la poesía provenzal, la poesía portuguesa, «poco ayudada de su lengua», adolece de su misma falta de variedad. No deja de llamarnos la atención la valoración tan positiva que hace de Camoens:

La poesía portuguesa parece que procuró imitar algo a la lemosina, y es ingeniosa en lo que de esta tomó. La constante tenacidad con que

²⁰³ *Ibíd.*, páginas 29-30.

²⁰⁴ *Ibíd.*, página 30.

los poetas portugueses han preferido los asuntos amorosos a los demás en que pudieran haberse ejercitado, hizo creer a algunos que su poesía, poco ayudada de su lengua, no era a propósito para sostener la majestad y grandeza que requieren otros poemas más serios, pero no lo pensaron así las Musas, cuando hablaron por la boca del Camoens²⁰⁵.

La poesía gallega tiene como defecto también su uso limitado, asociado a la devoción religiosa, y su sencillez:

La poesía gallega fue más piadosa que ingeniosa, y contenta con servir de instrumento a la devoción, descuidó mucho de su adorno, bien que en su línea no carece de gracia y de aliño. La sencillez de aquellos tiempos en que se usó más que hoy, la privó de las ventajas que consiguieron las otras poesías vulgares en los siglos subsiguientes²⁰⁶.

La literatura castellana ha imitado de forma muy distinta estas literaturas peninsulares, y de todas ellas ha quedado huella en la poesía castellana:

De todas estas poesías imitó algo la castellana, con la diferencia que lo que tomó de la poesía árabe, de la lemosina, portuguesa y gallega, por la mejor parte fue en virtud de una imitación casual e imprevista, y procedida únicamente de aquel impulso natural que inclina a todos a imitar lo que frecuentemente ven; pero la imitación de la poesía griega y latina fue artificial y premeditada, y se hizo en

²⁰⁵ *Ibíd.*

²⁰⁶ *Ibíd.*, páginas 30-31.

los tiempos más limados, cuando ya eran conocidas y estimadas las letras²⁰⁷.

4.6 LA PERIODIZACIÓN Y EL CONCEPTO *SIGLO DE ORO*

El capítulo II es el dedicado al «Origen, progreso y edades de la poesía castellana en general». Antes de comenzar a ocuparse de las «edades de la poesía», apartado 2 de este capítulo, Velázquez lo antecede con un apartado breve, titulado «origen y principio de la poesía castellana». En este apartado el marqués de Valdeflores trata de perfilar un intento de explicación histórica sobre el origen del castellano, incluida una posible datación. Velázquez sitúa el nacimiento del castellano hacia el principio del siglo XII, una vez corrompido el latín por la influencia de los godos, árabes y otras naciones bárbaras. Si comparamos, nos dice Velázquez, un siglo antes, en la Península existían ya la poesía en lengua portuguesa, provenzal y gallega; y la poesía árabe tenía ya quinientos años. Por ello, cuando la lengua y la poesía castellanas comenzaron su andadura, tomaron por fuerza mucho de las otras poesías ya conocidas en la nación.

Una vez datada, se trata de formular una hipótesis sobre la posible causa del origen de la poesía. Para Velázquez no hay duda. La poesía en lengua castellana surge del mismo modo que en el resto de las naciones, incluidas las más antiguas: «cantando en ella las hazañas de los grandes capitanes que se señalaban en la guerra contra los moros, las alabanzas de Dios y las cosas del Cielo». De ahí que se designen como *cantares* y *decires* sus poesías, y las colecciones de estas se llamen *cancioneros*.

²⁰⁷ *Ibíd.*, página 31.

Velázquez enuncia una teoría sobre el origen de la poesía, que la hace surgir de la música:

Como la música se compone de ciertos tonos y números, necesita en lo que se canta determinado número y medida de voces acomodada al tono y cantidad de la música. De aquí nacieron los versos, que no son otra cosa que trozos de prosa reducidos a cierto número y cantidad de sílabas; y como un mismo cantar se volvía a repetir muchas veces, los cantores se veían precisados a sustituir otro igual número de versos; y de aquí nacieron las coplas.

El origen de la cesura de los versos sería el mismo:

También se debe reducir a la música el origen de la cesura en los versos castellanos, porque obligada la voz en fuerza del tono musical a descansar en determinadas partes del canto, precisó al verso a seguir esta misma monotonía²⁰⁸.

Pasa a continuación al análisis histórico de la poesía castellana, una vez formulada la hipótesis sobre su origen. El espíritu historicista e ilustrado de Velázquez se patentiza aquí, pues no se puede historiar una materia sin elucubrar primeramente sobre las causas de su origen. Todo el texto está, de esta manera, bien estructurado, en una estructura previamente concebida y organizada.

Nos centraremos a continuación en dos de los aspectos por los que es valorada más esta obra: la periodización y el concepto historiográfico *Siglo de Oro*. Son las aportaciones más unánimemente destacadas de los *Orígenes*, por lo que parece conveniente dedicarles

²⁰⁸ *Ibíd.*, página 33.

especial atención. Aunque los dos conceptos están interrelacionados, se van a analizar por separado; están asociados porque el concepto *Siglo de Oro* tiene su razón de ser en la periodización, constituye un concepto historiográfico que aparece por primera vez en Velázquez y, por tanto, en la historiografía literaria española. A continuación analizaremos los autores incluidos por Velázquez en su obra y la valoración que hace de ellos.

4.6.1 LA PERIODIZACIÓN

Las *historias de la literatura* responden a un argumento de exposición diacrónica, con un antes y un después, en el que el lector sigue los avatares de un protagonista como es la literatura nacional, expuesto por un narrador que lo hace desde su punto de vista particular. Es una de sus marcas de identidad: la narratividad. Para esa narratividad es necesaria una periodización, una señalización de límites temporales. El concepto de periodo no solo hace que la historia se vuelva manejable, sino que, inevitablemente, implica una valoración²⁰⁹.

La crítica literaria a partir de la segunda mitad del siglo XX ha sabido juzgar con más rigor la importancia de la obra de Velázquez, la cual reúne distintos méritos para ser tenida en cuenta como una obra fundacional de la historiografía literaria. Uno de los primeros méritos que se le reconoce a esta obra es su intento de periodización, tan novedoso para la época. Se trata del primer autor que intenta una periodización clara de la historia de la literatura española. Realizaremos un breve recorrido por algunos autores que se han ocupado de la obra de Velázquez.

²⁰⁹ Cf. Frank KERMODE (1990: 159).

En su estudio pionero sobre historiografía literaria española, Díaz-Plaja (1949: LXV) se refería al libro y a su intento de periodización, y ya en fecha tan temprana sabía calibrar con bastante acierto su importancia, tal y como vimos en el apartado 4.3. F. Lopez, (1979: 523), Emilio Palacios Fernández (1983: 523) y R. P. Sebold (1992: 181-183), entre otros, han destacado por diversos motivos la utilidad e importancia del intento periodizador de Velázquez. Para Ricardo de la Fuente Ballesteros (1999: 17) Luis José Velázquez es un pionero en la periodización histórica de la poesía española, periodización basada, en su opinión, en un criterio quizá más político que literario. Para Ricardo de la Fuente, el mayor éxito de la obra radica en la acuñación del término *Siglo de Oro*, que tanta fortuna hizo.

Jesús Pérez Magallón (1990 y 1991) nos ayuda a reconstruir la historia de unos antecedentes más evidentes en la periodización aplicada a la historia de la literatura y de la lengua españolas. Así (1990: 256) nos aclara que uno de los primeros ensayos de periodización se encuentra en la obra de Mayans *Oración en alabanza de las elocuentísimas obras de Don Diego Saavedra Fajardo* (Antonio Bordazar, Valencia, 1725). Allí indica una época en la que, siendo insuficiente el latín, se pretende alcanzar la mayor elocuencia en castellano sin conseguirlo; en el siglo XVI, especialmente en su segunda mitad, proliferan algunos grandes ingenios que intentarían hablar «nerviosamente» y remontarse a las cimas de la elocuencia, sobre todo por la influencia de Pérez de Oliva y Ambrosio de Morales. Pero después, por desgracia, se impone un estilo aparente, más atento al sonido engañoso de las voces que a su alma. Las secuelas de esa época se arrastran hasta el presente. Pérez Magallón nos lleva a Mayans (1990: 257) y nos recuerda que en *El orador cristiano* (Valencia, 1733) Mayans había precisado más: primero, habría una

época en la historia de la lengua desde los orígenes hasta los Reyes Católicos.

Si seguimos el recorrido de Pérez Magallón (1990: 257) nos encontramos a continuación con Luzán. En 1737, doce años después de la *Oración en alabanza...* de Mayans, Luzán publica la *Poética*. En el capítulo III del libro I, ciñéndose a la evolución de la poesía en lengua vulgar, señala, de modo embrionario, sin periodizar expresamente, tres épocas en la poesía española: la que va hasta Boscán, la que se inicia con este, Cetina, Hurtado de Mendoza y Garcilaso, tras quienes florecieron «muchos y muy excelentes poetas»²¹⁰; y por último, la que se inaugura con el olvido y abandono de la natural belleza de la poesía española, y concluye en una «hinchazón enfermiza» y en un «artificio afectado»²¹¹. Hay que hacer notar que en el mismo capítulo de la edición de 1789 sí aparece ya una periodización expresa: una primera época que va desde los orígenes hasta el reinado de Enrique III, una segunda que abarca hasta el comienzo del de Carlos I, y una tercera que se extiende desde el Emperador hasta Felipe II. Aunque no aparece de forma explícita, se alude a una cuarta, la que arranca con Felipe III, y que se caracteriza por la decadencia de la naturaleza y la elegancia anteriores. Esta misma idea la podemos encontrar en F. Lopez (1979: 523).

Jesús Pérez Magallón (1990: 258) termina su examen a través de la historiografía literaria del siglo XVIII con nuestro autor. Luis José Velázquez, dice Pérez Magallón, «retomando la división de Luzán, compañero suyo en la Academia del Buen Gusto, y familiarizado indiscutiblemente con los escritos mayansianos, redacta, en 1754, sus *Orígenes de la poesía castellana*. En su libro, Velázquez sigue de una forma completa la división en edades que Vasari había establecido en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y*

²¹⁰ *La Poética*, edición de Russell P. SEBOLD, Barcelona, Labor, 1977, página 135.

²¹¹ SEBOLD, *loc. cit.*

escultores italianos (1550), aplicándola, con pleno sentido historiográfico, a las artes plásticas y espaciales, y que ampliaría en la segunda edición, de 1568». Para Pérez Magallón, el gran mérito de Velázquez es asumir unas categorías historiográficas para aplicarlas con mayor exactitud y rigor.

Esta analogía de la evolución de la literatura con las edades del hombre puede remontarse, en última instancia, a Aristóteles y a su visión evolutiva de la tragedia incluida en la *Poética*. Nos indica Wellek (1983: 24) que por primera vez en esta obra clásica se encuentra formulada la analogía entre la historia de la tragedia y el ciclo vital de un organismo vivo. La Antigüedad aplicó ampliamente la idea de Aristóteles, ideas que fueron tomadas por el Renacimiento y la crítica neoclásica. Sin embargo, añade Wellek, no existe ninguna aplicación sistemática de estas ideas a la historia de la literatura antes de la primera mitad del siglo XVIII, cuando el aumento de la especulación biológica y sociológica estimulará reflexiones análogas sobre la literatura.

¿Cuál es la periodización establecida por Velázquez? En las páginas 33 y 34 encontramos uno de los pasajes de los *Orígenes* que más fortuna ha tenido. La poesía castellana en sus «progresos y alteraciones» ha atravesado desde sus lejanos albores hasta el *estado actual* de mediados del siglo XVIII por cuatro *edades*:

La poesía castellana, según los progresos y alteraciones que ha tenido desde su origen hasta hoy, se puede dividir en cuatro edades. La primera será desde su principio hasta el tiempo del Rey D. Juan el II. La segunda desde D. Juan el II hasta el Emperador Carlos V. La tercera desde el tiempo de Carlos V hasta el de Felipe IV. Y la cuarta desde entonces hasta el presente. En la primera edad se puede contemplar la poesía castellana como en su niñez; en la segunda

como en su juventud; en la tercera como en su virilidad; y en la cuarta como en su vejez.

Aunque no lo expresa explícitamente aquí, insinúa una quinta edad al hablar del estado presente de restauración de la poesía castellana. Una vez enunciadas estas cuatro edades, pasa a desarrollar cada edad con los autores relevantes de cada una de ellas, páginas 34-73. A continuación se ocupa del «estado actual de la poesía castellana», un apartado sobre la época durante la que él mismo escribe, en la que tomará partido por los autores contemporáneos dignos de elogio.

La «primera edad» es definida por su rudeza y falta de invención:

Esta edad puede reputarse como la niñez de la poesía castellana. Los poetas de este tiempo, que carecían de invención y de numen, apenas acertaban a ser buenos rimadores. Por algunos fragmentos de los poetas de aquella edad se puede reconocer cuán rudos fueron los principios de nuestra poesía²¹².

Justo a continuación pasa al estudio de la «segunda edad», que es delimitada temporalmente:

La segunda edad de la poesía castellana se puede fijar desde el año 1407, en que empezó a reinar D. Juan II, cuya pasión por la poesía e inclinación a favorecer a todos los que se aventajaban en ella hizo

²¹² *Orígenes*, página 45.

que la castellana tomase un semblante diferente del que hasta allí había tenido²¹³.

Una vez hecho el recorrido por los autores y las obras de esta época y, como resumen, Velázquez se detiene al final de este capítulo para definir, brevemente, las características de esta segunda edad:

En esta segunda edad comenzó la poesía castellana a mudar de semblante, perdiendo mucho de su primera rudeza. Juan de Mena la empezó a ensayar en la grandilocuencia que no conocía; D. Jorge Manrique, y Garcí Sánchez de Badajoz pulieron el estilo, y la adornaron con la pureza del lenguaje y facilidad de la rima; el Marqués de Santillana la sacó de las mantillas de sus coplas, haciéndola hablar en el ritmo de los provenzales y de los italianos; Juan de la Encina hizo ver que ella era capaz de sostener el artificio del drama; y así él como D. Enrique de Villena dieron principio a la imitación poética haciendo hablar en castellano al mejor de los poetas latinos, y dando los primeros documentos del arte, el uno en el de la *poesía castellana* y el otra en el de la *gaya ciencia*. En un siglo tan rudo y en que eran tan poco conocidas y estimadas las buenas letras, no se podían esperar mayores adelantamientos en nuestra poesía²¹⁴.

Velázquez inicia sus reflexiones sobre la «tercera edad» de la poesía castellana de esta forma:

El restablecimiento de las letras en España a principios del siglo decimosexto hizo a la poesía castellana variar de semblante por los

²¹³ *Ibid.*, página 48.

²¹⁴ *Ibid.*, páginas 56-57.

mismos medios que entre nosotros le mudaron entonces todas las demás artes y ciencias²¹⁵.

Quiere decir, como explica a continuación, que este cambio fue debido a la beneficiosa influencia italiana.

A lo largo de su capítulo sobre la tercera edad de la poesía española Velázquez señalará los modelos selectos que él considera los ejemplos de la buena poesía; todos ellos, casi sin excepción, son grandes poetas. Los veremos en el capítulo siguiente, al tratar de los autores que forman parte del canon de Velázquez. Sin embargo, al llegar al final del siglo comienza la decadencia que provocará el abandono del buen gusto: «La buena poesía, que había llegado a su altura, empezó a ir declinando a fines del siglo» (página 65).

El párrafo final del capítulo se ha convertido en una referencia en la historiografía literaria, porque el nombre que Velázquez da al siglo XVI es entonces nuevo, y porque son importantes sus conclusiones sobre cómo los poetas españoles de aquella época llegaron a ser ellos mismos clásicos:

Esta tercera edad fue el siglo de oro de la poesía castellana; siglo, en que no podía dejar de florecer la buena poesía, al paso que habían llegado a su aumento las demás buenas letras²¹⁶.

Precisamente la «cuarta edad» comienza con el abandono del buen gusto a principios del siglo XVII:

²¹⁵ *Ibíd.*, página 57.

²¹⁶ *Ibíd.*, páginas 66-67.

La poesía, que hasta entonces había seguido entre nosotros los pasos de las demás artes y ciencias, empezó con ellas a decaer a la entrada del siglo decimoséptimo, contribuyendo a ello con su mal ejemplo los italianos, de quienes nosotros la habíamos antes aprendido²¹⁷.

De suma importancia es esta fecha, pues Velázquez va a distanciarse aquí de otros tratadistas que asumen el siglo XVII como el siglo barroco, para dejar fuera a autores que Velázquez incluye todavía en la nómina de los pertenecientes al siglo áureo, tales como Quevedo o los Argensola.

Begoña López Bueno (2004: 69) apunta lo que, a su juicio, es un defecto en la periodización de Velázquez, pues no quedan bien marcados los límites cronológicos entre la tercera y la cuarta edad. La autora duda sobre dónde comenzaría esta cuarta edad, delimitada por Velázquez desde el reinado de Felipe IV hasta el presente, pues ve una aparente contradicción entre este límite temporal y una afirmación posterior de Velázquez en la que dice que la poesía «empezó a decaer a la entrada del siglo decimoséptimo» (página 67). Sin embargo no constatamos aparente contradicción en ambas afirmaciones, pues es fácil aceptar que cuando Velázquez se refiere al inicio de la cuarta edad lo asocia al comienzo del reinado de Felipe IV (1621), lo que podemos asumir simplemente como principios del siglo XVII, y límite cronológico más amplio que permitía a Velázquez incluir a autores como Quevedo o los Argensola en su nómina de escritores canónicos del siglo áureo.

¿Cuál es la fecha en que termina este periodo? El apartado siguiente, titulado «Estado actual de la poesía castellana» comienza de modo muy significativo:

²¹⁷ *Ibid.*, página 67.

Después de la entrada de este siglo, en que las letras han tomado entre nosotros otro nuevo semblante, la poesía castellana va volviendo a recobrar su antigua majestad y decoro, a pesar de las puerilidades y vicios con que de nuevo han procurado afearla algunos malos poetas que pueden considerarse como las últimas reliquias de la ignorancia del siglo pasado²¹⁸.

Si recordamos los términos con que Velázquez introducía sus observaciones sobre la poesía del Quinientos («El restablecimiento de las letras en España a principios del siglo decimosexto hizo a la poesía castellana variar de semblante») y comparamos con lo dicho más arriba, llegamos a la conclusión de que tanto en el siglo de la Ilustración como en el Renacimiento la poesía se caracteriza por un nuevo *semblante*. En poesía, a partir de 1737, el siglo XVIII aspira a repetir el siglo XVI²¹⁹.

Explica justo a continuación lo que, en su opinión, es uno de los autores determinantes para este cambio:

Dio principio a esta gran reforma D. Ignacio Luzán, publicando su *Poética* en el año 1737, obra la mas útil e importante que se pudo entonces publicar en esta línea, porque en ella se halla recogido todo lo mejor y más sólido que sobre la poesía y sus principales partes y especies han discurrido los antiguos y los modernos, a que acompaña el gran juicio, método y claridad que se observa en las demás obras de este autor²²⁰.

En el «Prólogo» a su edición de la *Poética*, Sebold (1977) ha demostrado que todo el siglo XVIII abrazó la opinión de Velázquez de

²¹⁸ *Ibíd.*, página 73.

²¹⁹ Cf. SEBOLD (1992: 183, 2003: 111).

²²⁰ *Orígenes*, páginas 73-74.

que el crítico zaragozano fue el reformador de la poesía por antonomasia²²¹.

4.6.2 EL CONCEPTO SIGLO DE ORO

De entre los conceptos historiográficos que seguimos utilizando y que no han perdido vigencia desde su origen cabe destacar, sin duda, el de *Siglo de Oro*. Al acercarse al término y examinar la bibliografía crítica que existe sobre el mismo llama la atención la cantidad de autores que se han detenido a aportar sus ideas y reflexiones. Siguiendo una línea temporal, habría que destacar las contribuciones de Fernando Lázaro Carreter (1985, pero primera edición, 1949), Hans Juretschke (1951), Nicolás Marín (1994a y 1994b), Francisco Aguilar Piñal (1972), François Lopez (1979), Francisco Abad (1980, 1983, 1986), Juan Manuel Rozas (1984), Jesús Pérez Magallón (1990, 1991 y 1994), Pedro Álvarez de Miranda (1992), José Lara Garrido (1992), Frank Baasner (1998), José J. Berbel Rodríguez (2003), Begoña López Bueno (2004) y Alberto Blecua (2004), entre otros. Sin duda el tema apasiona a la crítica. El acopio de textos y de interpretaciones sobre el término, algunas incluso divergentes, es considerable. La crítica, además de la explicación sobre las posibles causas de su génesis, se ha centrado en la búsqueda de textos fundacionales.

En este capítulo realizaremos un recorrido sobre las explicaciones que se han dado a la génesis de este concepto para pasar posteriormente al uso que los ilustrados hicieron del término. Trataremos de aportar un panorama general sobre la cuestión y algunas reflexiones sobre el uso que del término hace el marqués de Valdeflores, así como la valoración que de este uso ha hecho la crítica

²²¹ Véase al respecto el capítulo «La influencia de Luzán sobre los neoclásicos», páginas 55-64.

historiográfica. Comprobaremos que Velázquez será quien lo emplee con el valor historiográfico que hoy le reconocemos. No nos debe extrañar, pues la intuición historiográfica de Velázquez fue muy innovadora y precursora: en su obra *Noticia del viaje de España hecho de orden del Rey* (1765) utiliza ya el concepto «Edad Media»²²², con lo que se convierte así también en uno de los primeros autores que utilizan este marbete historiográfico que luego será ampliamente empleado por los historiadores como el nombre de una época de la historia. Téngase en cuenta, además, que aunque el libro está publicado en 1765, la expresión aparece en el plan de viaje encomendado a nuestro autor, plan que este había redactado en 1752, en cuanto le fue asignada la tarea de investigación por parte de la Real Academia de la Historia.

De modo figurado un emplazamiento previo desde el que debemos partir nos situaría en la formación del canon de la literatura del Siglo de Oro. Este canon se comienza a fijar precisamente en este momento, mediados del siglo XVIII, y a través de tres siglos, las aportaciones de la historiografía literaria posterior lo han reglado de una manera más o menos estable²²³. A partir de ese preciso momento el canon comienza a fijarse, y al mismo tiempo se hace necesaria la acuñación de un marbete con el que delimitar ese legado literario.

Juan Manuel Rozas (1984: 414-415) dice al respecto: «La acuñación del término sólo se hace —porque sólo entonces podía hacerse— en el magnífico siglo XVIII. En la Ilustración. En aquellos hombres que, de forma racional y distanciada, tras una larga decadencia cultural, se plantearon el problema del pasado, presente y futuro de nuestra cultura». Por la necesidad de entender la historia, desde una perspectiva temporal, con el objetivo de una renovación del

²²² Véase ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 209) y ÁLVAREZ BARRIENTOS (2005: 10).

²²³ Cf. LÓPEZ BUENO (2004: 55). Más adelante (2004: 58) esta autora insiste en que la atención sistemática a la poesía del Siglo de Oro solo comienza a partir del XVIII.

presente, surge el mito de las edades en relación con el desarrollo de nuestra literatura.

Antonio Mestre (1981: 7-8) afirma también sobre esta cuestión: «Los historiadores han puesto de relieve que el concepto de Siglo de Oro español fue una creación de los ilustrados. Pese a la fama de afrancesados que les ha acompañado, los hombres del XVIII pretendieron revalorizar la obra literaria de los escritores del XVI. Si ya puede leerse en la correspondencia de Martí con Mayáns, aparece expuesta con toda claridad y de forma pública en la Dedicatoria de Mayáns a la *Vida de Miguel de Cervantes*».

Jesús Pérez Magallón (1990: 259) nos indica que es necesario remontarse a la *Teogonía* de Hesíodo para encontrar la primera formulación en la cultura occidental del tópico del «siglo de oro», plagado de connotaciones utópicas y religiosas similares a las del Edén cristiano, y seguido como tal por Cicerón, Ovidio o Virgilio. Ése es el sentido que recoge el *Diccionario de Autoridades*, en su tomo VI, publicado en 1739, donde se define «siglo de oro» como «El espacio de tiempo que fingieron los poetas haber reinado el dios Saturno, en el que decían habían vivido los hombres justificadísima; y por extensión se llama así cualquier tiempo feliz», citando en su apoyo y documentación unos versos de Calderón. Ese mismo sentido puede seguirse en Erasmo, el deán Martí o el mismo Mayáns, que la emplea en más de una ocasión. Para Nicolás Marín (1994a: 12) se trata de una adaptación a la cultura española de un concepto clásico conocido por los humanistas del siglo XVI, que lo aplicaron a la época de Pericles en Grecia y al tiempo de Augusto en Roma, por traslación de la mítica edad dorada de felicidad y paz.

Este mito de la edad dorada o de las edades es producto de una dialéctica que necesita un antes, un después y un ahora para materializarse. Desde Hesíodo, la edad dorada necesita una sensación

de decadencia, un siglo de hierro y un deseo de recuperar el esplendor en el presente. Como nos indica Lara Garrido (1992: 179), la expresión aparece de forma intermitente y excepcional durante los siglos XVI y XVII. Los escritores de finales del XVI y principios del XVII tenían conciencia de estar viviendo una edad de oro literaria, unida a la hegemonía político-militar que se estaba viviendo, pero no se autodenominaron *Siglo de Oro*. No ocurre lo mismo durante el Barroco, donde solo encontramos alusiones particulares y parciales al hecho de estar viviendo un periodo dorado. Pero no es esa interpretación la que nos interesa aquí.

Álvarez de Miranda (1992: 677) se refiere a un dato léxico de singular importancia: el de que los españoles del siglo XVIII, los primeros que hablaron de una *Edad Media* y se autoadjudicaron la etiqueta de *Siglo Ilustrado*, fueron también los primeros en hablar de nuestro *Siglo de Oro*. Hay que decir que no se dejaron, en general, deslumbrar por la imagen de la España imperial de Felipe II; retrasaban el objeto de su admiración en lo concerniente a la historia política y económica, a la del Emperador Carlos, y más aún, a la de los Reyes Católicos, auténticos mitos nacionales ya para gran número de escritores del Setecientos. Pero en la acuñación del marbete *Siglo de Oro* prevalecen sin duda los criterios de orden literario, y desde ellos se adopta para hacerlo coincidir, *grosso modo*, con la decimosexta centuria, más o menos prolongada en la siguiente según los particulares gustos de cada uno. Es importante recordar que la palabra *siglo* no significaba exclusiva ni necesariamente ‘periodo de cien años’, sino también la mucho más elástica noción de ‘época’, pues ello atenúa un tanto las aparentes vacilaciones y contradicciones que en la delimitación del concepto se producen.

La comparación entre la situación cultural, científica y económica de España y la de otras naciones de Europa era constante e

inevitable en los intelectuales más inquietos, como lo era también, incluso tópicamente, la conciencia de un pasado glorioso, y de esa comparación surge el sentimiento de la decadencia que atraviesa la reflexión sobre España a lo largo del siglo XVIII. Ese esfuerzo por hallar factores de unidad en el pasado cultural español, sometiéndolo a una constante criba sin prejuicios, pero con claros criterios de apreciación —entre los que figuran todos los niveles del discurso literario y cultural regidos por una jerarquía de valores delimitada y expuesta con insistencia—, es lo que le hace iniciar una revalorización sistemática y coherente de lo que produjeron los siglos precedentes en el campo de las letras.

El mismo Velázquez usa el término *decadencia*, una idea que se hace general en la primera mitad del siglo XVIII, una palabra prácticamente desconocida en el siglo XVII; la idea, hasta entonces, se expresaba por medio de otras voces sinónimas. La palabra es especialmente frecuente en los autores que se ocupan de cuestiones económicas. Pero una importante novedad respecto al siglo XVII es, para Álvarez de Miranda (1992: 673-674), que se habla también de la *decadencia* de las letras. Y cita un fragmento de la página 107 de los *Orígenes* de Velázquez: «Este Virués, y principalmente el mismo Lope de Vega, fueron los que en tiempo de Cervantes empezaron a corromper el teatro; corrupción que después fue cada día tomando más cuerpo, al paso que la Nación perdía el buen gusto y las letras iban caminando a su total decadencia».

Vamos a hacer un breve recorrido por las aportaciones acerca de la génesis del término, para lo que seguiremos el orden temporal en el que se han realizado.

Fernando Lázaro Carreter (1949, aunque citamos por 1985: 234-6) fue el primero en señalar que la creación «siglo de oro» encierra un paralelo entre dos grandes momentos literarios: lo que

para los franceses es el siglo de Luis XIV es para los españoles el XVI; ante la grandeza cultural de la admirada Francia en aquel reinado que ya los contemporáneos de Voltaire miraban con nostalgia, se crea con propósito de similitud el término español para evocar un siglo XVI tan clásico como el francés. Lázaro Carreter cree que fue la imitación del procedimiento por el que los franceses valoraron y representaron su pasado lo que dio origen al concepto español. Este autor, además, cita expresamente los *Orígenes* y las cuatro edades en las que Velázquez divide la historia de la poesía castellana. Y afirma Lázaro Carreter: «Todos los bosquejos de historia de nuestra lengua que, a partir de él, se hacen adoptan este esquema» (1985: 236).

Hans Juretschke (1951: 232-233) afirmaba muy poco después que en la creación del sintagma actuaba más un sentimiento de rechazo de lo francés, de protesta contra el afrancesamiento dominante a fin de siglo. Este autor cree que apareció como producto de la reacción nacionalista contra el excesivo afrancesamiento cultural y literario del país. Para Juretschke se trata de una expresión que se encuentra frecuentemente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Y cita a Luis José Velázquez, que lo usa ya en sus *Orígenes* de 1754. A continuación la toman los jesuitas exiliados Lampillas y Juan Andrés en sus escritos aparecidos en 1778-81 y 1782-99. Sin embargo, para Juretschke es en la obra de Capmany donde el término es mejor definido, y es en el pensamiento de Capmany donde cristaliza el concepto «siglo de oro» con su unidad político-cultural. Velázquez solo lo empleó para expresar que la lírica alcanzó su forma más elevada en el siglo XVI, en su sentido genérico y no específico. Pero en Capmany la idea de una época grande en las letras y en las ciencias se asocia a la de un gran poder político.

François Lopez (1979) ha estudiado pormenorizadamente las interpretaciones de Lázaro Carreter y Hans Juretschke sobre las causas

que motivan el surgimiento del concepto *Siglo de Oro* en el siglo XVIII. Concluye que estos dos autores están de acuerdo en que la génesis del concepto y el afrancesamiento literario se encuentran en estrecha relación. F. Lopez se resiste a hablar de influencia francesa y prefiere explicar la denominación como resultado de un hecho muy anterior, la toma de conciencia del estado decadente del país, de su cultura, que se produce entre 1680 y 1690. La fecha propuesta se hace coincidir con la aparición de las primeras quejas de algunos españoles contra el estado de la filosofía y la ciencia. Contra la general convicción de una dramática decadencia en el reinado de Carlos II, hoy sabemos que hubo una minoría muy interesada por la filosofía y la ciencia moderna: los *novatores*. Le parece que las opiniones de Lázaro Carreter y de Juretschke pueden parecer divergentes, pero tienen puntos en común. Ambas parten de que la génesis del concepto y el afrancesamiento literario están en estrecha relación. Pero mientras que Lázaro insiste en un modelo francés de representación del pasado, Juretschke afirma que la cristalización del concepto fue motivada fundamentalmente por una reacción que se puede denominar nacionalista. Ambos autores ven entre el Siglo de Luis XIV y el Siglo de Oro un paralelismo: Lázaro subraya una relación de similitud, Juretschke una relación de oposición.

Para Lopez (1979: 519) las dos posturas se basan en una tensión dialéctica: el gusto clásico adoptado por los ilustrados, por una parte, el deseo de algunos de ellos de reaccionar contra el imperialismo cultural de Francia, por otra, son dos fenómenos condicionados entre sí en la mentalidad de los ilustrados del siglo XVIII. En los primeros decenios del reinado de Felipe V dos concepciones están enfrentadas: la inspirada todavía en la estética barroca, según la cual el siglo XVII fue el Siglo de Oro, ejemplificada por los académicos de la Real Academia que están elaborando en ese momento el *Diccionario de Autoridades*, y la otra, fundada en los

nuevos criterios que veían el siglo XVI como el verdadero Siglo de Oro, que parte de la opinión de Mayans, el cual propone como modelo el periodo que corresponde al renacimiento de las letras y al clasicismo humanista, esto es, el siglo XVI. La idea está en Mayans desde el principio de sus obras: en 1727 en la *Oración en que se exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española*, en *El Orador Cristiano* de 1733, y, principalmente, en su *Retórica* de 1757, que constituye durante mucho tiempo, en opinión de Lopez (1979: 523), la más rica antología de textos del Siglo de Oro de la que pudieron disponer los españoles.

En ese mismo estudio François Lopez (1979: 524) nos recuerda que en el primer volumen del *Parnaso español*, en el que trabajaron Sedano y Cerdá, puede observarse que los límites cronológicos asignados al Siglo de Oro son más largos: desde el siglo XVI, en que Boscán y Garcilaso introdujeron el buen gusto, hasta mediados del XVII. Más tarde Capmany, en el «Discurso preliminar» de su *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* (página xxxvij), considera que el siglo XVI fue por excelencia el Siglo de Oro español, pero la literatura española conserva su esplendor hasta el reinado de Felipe III. El mismo esquema nos encontraremos en Lampillas y Andrés. Como conclusión, para Lopez (1979: 525) durante toda la Ilustración este concepto designó para la élite intelectual el siglo XVI principalmente, pero incluido el reinado de Felipe III. Para nosotros puede ocupar el siglo XVI y el XVII, pero los ilustrados, con su criterio estético riguroso, tenían las ideas más claras. Estaba delimitado por dos fronteras temporales, una entre la Edad Media y el Renacimiento. La segunda, más movible, entre la escritura clásica y las primeras manifestaciones de lo que hoy llamamos Barroco, que no tenía entonces tal denominación, sino que se veía como el inicio de la afectación, de la hinchazón.

La opinión de F. Lopez no es compartida por Nicolás Marín (1994b: 522 y siguientes), que comenta también las ideas de Lázaro Carreter y Hans Juretschke. La referencia a las fechas de 1680-1690 para Marín resulta inviable, las censuras a la filosofía y la ciencia arrancan de mucho más lejos y pudieron haberse formulado en torno a 1600. La decadencia literaria y artística no es un proceso paralelo sino más tardío. La idea o el concepto *siglo de oro* no nace como resultado de una argumentación común con los antiaristotélicos, sino que, muy al contrario, el nacimiento de un término que todavía en 1736 designaba una amplia época sin rupturas solamente puede ponerse en relación con un tiempo en que ya sea posible considerarla acabada y aún no pueda ser vista como divisible en su interior.

Para Nicolás Marín hay otro hecho cultural de extraordinaria importancia fuera de España en los últimos años del siglo XVII y los comienzos del siguiente, donde acaso podrían estar mejor situados los gérmenes del aprecio a unos valores tan vivamente marcados en el nombre de Siglo de Oro. Se refiere a la querrela de antiguos y modernos, que se desarrolla en Francia entre 1670 y 1700, con un breve rebrote entre 1713 y 1715. Esta querrela entre antiguos y modernos se dio en España desde el siglo XVI, y pueden rastrearse toda una serie de testimonios favorables a la modernidad y a una primaria noción de progreso, estudiados especialmente por Maravall. A partir del siglo XVII esa tensión se plantea ya de modo definitivamente favorable a lo contemporáneo con la comedia nueva y la lírica cultista. En Italia también se dio una situación de parecido carácter. En España la fundación de la Real Academia Española, al estilo de la de Francia, comienza su tarea con la elaboración del *Diccionario de Autoridades*, en el que se incluyen autores que darán autoridad al corpus lexicográfico que se está elaborando. Sus autores, ni neoclásicos ni ilustrados todavía, van a recurrir a los mejores autores de los siglos XVI y XVII, los que ellos consideran clásicos.

España necesita inventar su clasicismo, y a la peculiar manera de ser clásico que nace poco a poco de los tomos del diccionario va a llamarse *Siglo de Oro*. El *Siglo de Oro* es en su origen la consecuencia última de las preocupaciones de esa generación; es, antes de la Ilustración, la definición del espacio ideal en el que se había instalado nuestra modernidad, es la conclusión positiva de una larga serie de batallas por la supremacía de nuestra cultura y nuestra lengua frente a la Antigüedad grecolatina. Es la cristalización del concepto que presenta una imagen magnificada de lo que desde el presente, desde la decadencia en la que se sentía estar inmerso, se podía ofrecer para emular a Francia: decadencia y Siglo de Oro son inseparables desde la perspectiva de la conciencia nacional reavivada en los primeros decenios del siglo XVIII.

Según Juan Manuel Rozas (1984: 425), los motivos para la aparición del término *Siglo de Oro* son fundamentalmente dos. Uno estético, literario, de lengua poética. Otro de historia nacional, de historia cultural. Con respecto al presente, nos encontramos con un presente, el de los ilustrados, que mira a un pasado en dos tiempos: el siglo XVI al que admira profundamente, y el XVII, del que se sienten descontentos. Se dan los tres tiempos necesarios del mito de las edades: una edad que se puede llamar de oro, el siglo XVI, otra, que se hace de hierro, el XVII, y un presente que quieren que sea una renovación y una restauración del buen gusto, una edad de plata o de bronce. A excepción de algún autor, las grandes figuras de la segunda mitad del siglo XVIII se muestran antibarrocos en sus criterios lingüísticos. Pero también se encuentran con que muchos poemas del XVII les gustan. Al periodizar por siglos chocan con esa contradicción. El segundo motivo está asociado al nacionalismo de las polémicas dieciochistas con italianos y franceses. Los primeros textos (Luzán, Velázquez, Lanz de Casafonda) están mirando a Italia. En el último cuarto de siglo los jesuitas expulsos realizan allí una extensa

labor historiográfica, escrita en italiano. Posteriormente se mirará hacia Francia, en la polémica con Masson de Morvilier. En 1786 se publica la *Oración apologética por España y su mérito literario* de Forner. Esta fecha parece el clímax de esta bibliografía en torno al concepto *Siglo de Oro*. Junto a la obra de Forner, Lampillas, Andrés, se suma la antología de Masdeu, el *Teatro de la elocuencia* de Capmany, la *Tabla de los españoles* de Díez González. La polémica con italianos y franceses explica cómo en la creación de *Siglo de Oro* operó el debate sobre la cultura comparatista del XVIII. Esta génesis marcará la historiografía de los siglos XVI y XVII durante décadas.

Trazaremos un breve recorrido acerca del uso y evolución del término entre los autores ilustrados para situar mejor el lugar que ocupa la aportación de Velázquez, que estudiaremos al final de este apartado. Varios son los autores que en el siglo ilustrado usan esta expresión.

En la dedicatoria a don Juan Barón de Carteret de la *Vida de Cervantes* (1737) escribe Mayans la famosa y repetida cita, una clara referencia a lo que debía de ser una noción generalizada en su tiempo:

La materia que ofrecen las acciones de *Cervantes* es tan poca, y la de sus escritos tan dilatada, que ha sido menester valirme de las hojas de estos para encubrir de alguna manera, con tan rico y vistoso ropaje, la pobreza y desnudez de aquella persona dignísima de mejor siglo; porque, aunque dicen que la edad en que vivió era de oro, yo sé que para él y algunos otros beneméritos fue de hierro²²⁴.

²²⁴ *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, natural de Madrid*, 1737. Esta obra tuvo una edición madrileña y otra londinense. En la edición de Antonio MESTRE, Madrid, Espasa Calpe, 1972, página 3. La cita o extractos de ella puede leerse también en ROZAS (1984: 416), MESTRE (1981: 8), PÉREZ MAGALLÓN (1990: 260), LARA GARRIDO (1992: 179), Nicolás MARÍN (1994b: 515), François LOPEZ (1979: 519-520), BERBEL RODRÍGUEZ (2003: 51) y SEBOLD (2003: 79). La idea, pero no la cita, está recogida en Nicolás MARÍN (1994a: 14).

Esta cita, que como se ve en la nota al pie ha interesado a todos los autores que se han ocupado del concepto, se apunta como el uso primero que parece hacerse del término en el siglo ilustrado, para lo cual juega con un conocidísimo párrafo del *Quijote*. Sin embargo, todavía no logra expresar la idea de una época concreta de nuestras letras. La edad de oro que menciona tiene más bien el valor de tópico o de mito, más que a una noción aplicable de historia literaria. Y tampoco nos aclara a qué edad concreta se refiere.

Para François Lopez (1979: 519-520) la primera mención del *Siglo de Oro*, aunque bajo la expresión sinónima de *Edad de Oro*, se producirá en esta dedicatoria. En opinión de Nicolás Marín (1994a: 14) Mayans en sus escritos parece inclinarse por limitarlo a una sola centuria, el Quinientos.

Según Juan Manuel Rozas (1984: 416-417) en esta cita es cuando encontramos de manera aislada y casual una primera mención del término con cierto alcance cercano a la historia literaria y con sentido de valoración. Pero no tiene la validez del término literario buscado, sino que está usado en sentido simbólico y general. Además, según Rozas (1984: 416), se habla desde la perspectiva del propio Cervantes, en un contexto que parece más bien alusivo a la época entera del escritor y no en concreto a lo literario. Puede notarse también el posible recuerdo que hay del *Quijote* (I, 11), donde el propio Cervantes añora una edad y asevera que vive en la de hierro, dicho por boca de don Quijote, pero también desde el cautivo Aurelio. Esto ayuda a ver como circunstancial esta denominación de Siglo de Oro, y que la haga Mayans, que proponía como máximos valores de elocuencia a Granada, Cervantes, Lope y Saavedra, como autor preocupado por la prosa y sin prejuicios globales acerca del Barroco.

Álvarez de Miranda (1992: 678) estima que se debe ser cauto al enjuiciar el valor de este texto, que podría entenderse como una más

de las frecuentes comparaciones genéricas de esta o aquella época con las míticas edades de oro y de hierro, y el recuerdo de un celeberrimo pasaje del *Quijote* seguramente operaba en la mente de Mayans al escribir estas líneas. Se resiste a compartir la interpretación de Lopez, según la cual Mayans protestaría ahí por la generalización de un concepto de *Siglo de Oro* que lo identificaría con el XVII, y propondría, según Lopez, como modelo vivo a las generaciones nuevas no la época en la que, a sus ojos, se manifiestan ya claramente la decadencia de los estudios y el triunfo del Barroco, sino la que había correspondido al renacimiento de las letras y al clasicismo humanista: el siglo XVI. Según Álvarez de Miranda, aparte de que la «edad» en que Cervantes vivió coincide mucho más con el XVI que con el XVII, parece claro que lo que Mayans da a entender es, sencillamente, que en los aspectos materiales ese tiempo fue para el autor del *Quijote*, lo mismo que para otros autores, bastante más penoso y menos dorado de lo que pudiera creerse.

En 1737 se publica la *Poética* de Luzán. En ella no se habla de *Siglo de Oro*. En el capítulo III se esboza una historia de la poesía castellana bajo el título de *Del origen de la poesía vulgar*. Sus criterios establecen ya la dicotomía siglo XVI frente al siglo XVII, valora más el primero y se centra en Boscán, Garcilaso y Herrera. El deseo de historiar desde una posición neoclásica, antibarroca, la lírica española es el que abre el camino al tema de las edades aplicado al *Siglo de Oro*. En el capítulo III de la 2ª edición, en 1789, *Del origen y progresos de la poesía vulgar*, establece una periodización de nuestra poesía en la línea que va de Vasari a Velázquez: desde los orígenes hasta el reinado de Enrique III; desde este hasta el principio de Carlos I; y desde entonces hasta fines del siglo XVII. En el reinado de Felipe

III empezó la poesía española a decaer²²⁵. No cuenta, por tanto, de forma importante para la acuñación del término.

Un paso trascendental en la reflexión acerca del uso de *Siglo de Oro* como concepto historiográfico se lo debemos a Aguilar Piñal. Los datos han sido aducidos por Aguilar Piñal en una extensa nota a un pasaje de los *Diálogos de Chindulza* (1761) de Manuel Lanz de Casafonda. En el pasaje en cuestión un abate italiano alude a «los hombres más sabios del siglo XVI, que los españoles llaman el Siglo de Oro», y aunque Aguilar Piñal conoce y cita otros testimonios de fecha anterior, considera que la alusión de Lanz es la primera que se hace «de manera tan tajante y determinativa». La obra es un tratado sobre el estado de la cultura en el reinado de Fernando VI, escrito en 1761, siete años después de la publicación de los *Orígenes*. Se trata de un diálogo muy significativo:

Sab[elli]: De esta suerte, no me admiro que hayas aprendido con tanta perfección como dices el castellano; me alegro, pues con eso me lo enseñarás, y tendré el gusto de leer esos libros y poemas que me alabas tanto, y que es natural los traigas contigo.

Bar[toli]: Sí, los traigo; y otros muchos muy preciosos así en prosa como en verso, en especial de traducciones de las mejores obras de la antigüedad, hechas por los hombres más sabios del siglo XVI, que los españoles llaman el *Siglo de Oro*²²⁶.

La cita es reveladora ya que parece que era moneda corriente la denominación, y se limita al siglo XVI pues el autor no tiene que enfrentarse al problema de los periodos. También es significativo que

²²⁵ En la edición de Russell P. SEBOLD, páginas 133-145.

²²⁶ *Diálogos de Chindulza*, de Manuel LANZ DE CASAFONDA, edición de Francisco AGUILAR PIÑAL, Oviedo, Universidad de Oviedo-Cátedra Feijoo, 1972; el texto puede verse en página 31, la nota aclaratoria de AGUILAR PIÑAL en las páginas 174-6.

los personajes sean italianos, y que uno de ellos haya aprendido el castellano. Para Juan Manuel Rozas (1984: 414-415) el texto aportado por Aguilar Piñal es la confirmación del uso del término y el testimonio de que por entonces los españoles ilustrados lo usaban ya con cierta frecuencia. La misma idea encontramos en Nicolás Marín (1994b: 517): el texto parece evidenciar que es una voz común.

En esta búsqueda de citas y textos precursores Nicolás Marín rescata dos textos del poeta Alonso Verdugo, conde de Torrepalma, que antes no habían sido tenidos en cuenta. El primero procede del discurso de gracias —inédito— que dicho autor pronunció ante la Real Academia Española en 1736, un texto que es para Marín el testimonio más antiguo que ha podido recoger:

¿[...] quién no se subordinará al imperio de una junta de sabios que trata de propósito el cultivo de la lengua española, que decide según las leyes del buen uso, de la construcción y de la etimología, y que conforma y apoya su voto con los mejores autores de nuestro siglo áureo?²²⁷

El segundo procede de una disertación de Torrepalma ante la Academia del Buen Gusto:

Que los nuevos Góngoras se ilustren con la claridad de Lope, se ciñan con la exactitud de los Argensolas; y que los nuevos Lopes, los segundos Argensolas se levanten y se divinicen con la arcanidad laboriosa de Góngora. Los nuevos Quevedos no carecerán ya de la circunspección de los Villegas y los Herreras; los nuevos Herreras no serán menos divinos por ser menos metafísicos.

²²⁷ *Acción de Gracias que para tomar posesión de Plaza de Académico supernumerario en la Real Academia Española el 6 de marzo de 1736 dijo el Conde de Torrepalma*, manuscrito del Archivo de la Academia. Citado por Nicolás MARÍN (1994b: 513).

Volverá, si la reverencia de nuestros mayores nos persuade que ha pasado, el Siglo de Oro de la poesía española, y la rústica bucólica verá entre los humildes arbustos de sus felicísimas selvas nuevos Garcilasos, nuevos Boscanes, y sobre sus mirtos pastoriles levantarse el sagrado tronco de alguna minerval oliva²²⁸.

Estas citas nos muestran, según Marín (1994b: 515), que en su origen la expresión *Siglo de Oro* «no pretende hacer referencia al conjunto histórico español de los siglos XVI y XVII, sino solo a la cultura de una época de límites todavía muy imprecisos, pero que desde luego empieza con el primero y acaba con el segundo sin la menor cesura en su recorrido». Los textos posteriores supondrían, frente a la tesis unitaria de Torrepalma, y a medida que ganaba terreno el neoclasicismo, una progresiva especialización del *Siglo de Oro* como sinónimo de siglo XVI «con alguna concesión aislada a los primeros años del siguiente» (1994b: 516).

A Álvarez de Miranda (1992: 680) le parece extraño que Marín, tan buen conocedor de la obra de los poetas de esta época, no reparara en un texto de Porcel leído precisamente en la misma sesión de la Academia del Buen Gusto que el ya citado de Torrepalma, texto que viene a reforzar eso que Marín llama la «tesis unitaria» preconizada por Torrepalma. Al elogiar al académico que se escondía bajo el nombre de «el Amuso», que es Nasarre, Porcel escribe:

Quien conoce la vastísima erudición del Amuso, corifeo en este siglo de la Literatura Española, quien sabe su ingenio y su delicada

²²⁸ «Oración del Presidente con que se introdujo la Academia», 1750, páginas 174-175. Citado por Nicolás MARÍN (1994b: 514).

crítica, no puede extrañar que escriba con el primor de nuestros dorados siglos²²⁹.

Al hablar de «nuestros dorados siglos», Porcel debe de estar pensando en el siglo XVI y XVII, esto es, en un amplio ciclo cuyo momento culminante él situaría a principios del Seiscientos: nos lo confirma el que un poco más arriba diga, alabando una obra del mismo Nasarre, que «no me parece de este siglo, sino de los principios del pasado» (folio 38v). Aquí sí que *siglo* valdría como «centuria», lo que, de todos modos, no invalida lo dicho más arriba sobre la pervivencia, ocasional y cada vez más debilitada, de la igualmente etimológica significación de «época». Es curioso que ese concepto amplio del *Siglo de Oro* defendido por Porcel le lleve a la utilización del plural, «dorados siglos»; es el mismo fenómeno por el que hoy, ampliada definitivamente desde el Romanticismo nuestra concepción del *Siglo de Oro* para hacerlo llegar hasta Calderón, muchos se han visto en la necesidad de hablar de los *Siglos de Oro*.

La interpretación dada por Marín a los textos de Torrepalma le parece acertada a Álvarez de Miranda (1992: 681), aunque considera que no es generalizable a todos sus contemporáneos. Torrepalma, y en cierto modo Porcel, representan lo que Marín llama «intento de reforma tradicionalista» en el XVIII español, y de ahí que su visión del *Siglo de Oro* no tenga por qué coincidir con la que sustentaban otros autores del mismo momento, entre otros quienes, como Velázquez, compartían con aquellos las sesiones de la Academia del Buen Gusto.

²²⁹ *Juicio lunático*, folio 39v. Corresponde a la carpeta XIII de las *Actas* de la Academia, sesión del 1 de octubre de 1750, es decir, la misma en la que Velázquez leerá su *Examen de la Virginia, tragedia española*. El texto es citado por ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 680-681).

Para Álvarez de Miranda, pues, además de tener en cuenta la adscripción estética de cada uno, es importante no olvidar que nos hallamos en el momento auroral del concepto que estudiamos, y que ello da lugar a vacilaciones y contradicciones. No hay que olvidar que era tópica la alabanza de una época cualquiera comparándola con el *Siglo de Oro*. Los textos son bastante numerosos, y cada autor la hace extensible a la época que le interesa reseñar. Pueden consultarse más textos en Álvarez de Miranda. Así cita un pasaje autobiográfico del deán Martí de 1733 que viene a demostrar, por vía negativa, que hacia ese año el concepto de *Siglo de Oro* no se aplicaba a un periodo concreto de la historia literaria española de forma lo suficientemente generalizada como para que no hubiera quien se lo aplicara a otro periodo. Álvarez de Miranda, (1992: 210) cita un texto de 1750 en el que un panegirista de Feijoo propone llamar *Siglo de Oro* a los tiempos que entonces corren, es decir, al propio siglo XVIII. La conclusión que podemos extraer entonces de todos estos textos es que el recurso al mito de la edad de oro era entonces algo corriente, y aún no estaba definitivamente adjudicada la etiqueta a un concreto período de la historia española.

Existía el deseo de dotar a la literatura española de un *Siglo de Oro*, no solo como el de Pericles para los griegos o el de Augusto para Roma, acerca del cual abundan las alusiones (Martí en su autobiografía, pero también tenemos los testimonios de Mayans, de Luzán...), aunque también al modo en que Francia había dado ese rango al siglo de Luis XIV, Luzán lo considera así en sus *Memorias literarias de París* (1751). Pero ese siglo XVII, tan esplendoroso para Francia, no lo había sido para nosotros. Burriel en sus *Apuntamientos* (1750) afirma: «De los tres reyes del siglo pasado hay muy poco, y por cierto que no importa mucho que se olvide y sepulte siglo tan

infeliz en todas las líneas a la nación»²³⁰. Hay un texto muy interesante de Campillo en el que, además de dar entrada a factores no literarios, sino político-económicos, en la consideración del concepto, excluye taxativamente al siglo XVII español, en tanto que época de decadencia, de la posibilidad de recibir tal denominación.

La idea de decadencia y atraso estaba generalizada. Como no podía volverse la vista al siglo XVII había que hacerlo al siglo XVI. Subyacía a la idea del *Siglo de Oro* la necesidad de que el esplendor literario fuera acompañado del poderío político y de la pujanza económica, y esa circunstancia la cumplía el siglo XVI, sobre todo en su primera mitad. Álvarez de Miranda aporta un par de textos interesantes para la historia del concepto (1992: 683-684). Uno de ellos es un escrito de juventud de Campomanes en el que afirma que España, en el siglo XVI, «a la sazón se hallaba España en el Siglo de Oro de las letras». El otro es un texto económico en el que el siglo XVI es «en el Siglo de Oro del Comercio de esta península».

En definitiva, aunque los ejemplos aportados no tengan la finalidad periodizadora que, en torno a mediados de siglo solo descubrimos en Velázquez, cree el autor mostrar que algunos factores extraliterarios entraron en juego desde un primer momento junto con los específicamente literarios, en el proceso de acuñación del término, un proceso de acuñación titubeante especialmente a mediados del siglo XVIII.

Rozas ha analizado de forma muy inteligente la periodización hecha por Velázquez, en la que se produce ya una contradicción entre lo cronológico (tendencia a periodizar por siglos) y lo estético (deseo de salvar todo lo que gustaba del XVII) que seguirá presente a lo largo de todo el XVIII. La periodización de Velázquez es, para Rozas, un hito en la historiografía literaria española. Según este autor (1984:

²³⁰ Citado por ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 682).

417) en los *Orígenes* nos encontramos ya con una periodización completa de nuestra poesía por primera vez ligada a la semántica de las edades; y sobre todo una nomenclatura de esas edades en la que aparece ya con nitidez el sintagma *Siglo de Oro*. A continuación Rozas (1984: 417-418) ofrece uno de los párrafos más citados de los *Orígenes*, aquel en el que se refiere a las edades de la poesía española:

Y la cuarta desde entonces hasta el presente. En la primera edad se puede contemplar la poesía castellana como en su niñez; en la segunda como en su juventud; en la tercera como en su virilidad; y en la cuarta como en su vejez²³¹.

Según Rozas, estamos a un paso del hallazgo. Al explicar en detalle el avance de estas cuatro edades, siguiendo las *Vidas* de Vasari, el cual periodiza el Renacimiento desde su época, ya algo decadente, en tres edades progresivas, de las cuales la tercera es la áurea o de León X, Velázquez nos aclara que la edad viril empieza a principios del siglo XVI, en concreto con Boscán y Garcilaso, y dura hasta finales del XVI y principios del XVII. Vago término final nada claro, pues además de varios poetas del XVI, coloca tres nombres que desconciertan: Villegas y los dos Argensola. Pero esto que extraña a Rozas se puede explicar por la estimación que se tenía en el siglo XVIII por estos autores, que eran considerados modelos a los que se debe imitar.

La siguiente cita que interesa a Rozas es otro fragmento en el que se anuncia ya, por Velázquez, el inicio de la decadencia y la idea de buen gusto:

²³¹ *Orígenes de la poesía castellana*, página 34. Esta idea de ROZAS la recoge en su artículo Fernando GARCÍA LARA (1995: 81).

La buena poesía, que había llegado a su altura, empezó a ir declinando a fines del siglo, siendo los últimos que conservaron algo de este buen gusto el Conde de Rebolledo, Vicente Espinel, D. Luis de Ulloa, Pedro de Espinosa, D. Francisco de Quevedo, D. Juan de Jáuregui, Cristóbal de Mesa, y otros, cuyas poesías no están todas escritas con igual acierto, trasluciéndose en algunas de ellas el mal gusto que empezaba ya a reinar en la poesía castellana²³².

Entre los grandes poetas del XVI ha citado algunos mediocres y otros tres del XVII, fundamentales para los neoclásicos (como autores de epístolas morales y de anacreónticas), y luego reconoce que varios autores del XVII siguen siendo válidos. Por eso Velázquez tiene que terminar con dos aclaraciones. Una, que la decadencia vendrá de la mano de los autores conceptistas y culteranos, como veremos. La otra, que salvo estas «sectas», lo demás del siglo XVII puede salvarse, aunque ya no formen parte del XVI, con lo que podríamos entender que el concepto cronológico se hace estético: lo bueno es lo renacentista y barroco no contaminado por esas sectas. De ahí que la tercera edad llega hasta Felipe IV, pasa el límite, con creces, del siglo XVI.

Esta etapa es la denominada, ya decididamente, *Siglo de Oro* literario. Con estas palabras:

Esta tercera edad fue el *siglo de oro* de la poesía castellana; siglo en que no podía dejar de florecer la buena poesía al paso que habían llegado a su aumento las demás buenas letras²³³.

²³² *Orígenes.*, página 65.

²³³ *Ibid.*, páginas 66-67. La cursiva es nuestra.

En el mismo estudio Rozas analiza otros varios ejemplos de la segunda mitad del siglo XVIII que revelan una tendencia a hacer coincidir el *Siglo de Oro* con lo que podríamos llamar un siglo XVI «ampliado y corregido», que excluye o salva a los autores del XVII según las preferencias estéticas de quien emplea la etiqueta²³⁴.

Álvarez de Miranda (1992: 678) comparte la postura de Juan Manuel Rozas, que deja a un lado el texto mayansiano para centrar su atención en el de Velázquez en el que encontramos, por primera vez, un intento de periodización de la historia de la literatura española en la que el sintagma *Siglo de Oro* se emplea ya con clara intención denominativa. Insiste este autor en la importancia de la periodización esbozada por Velázquez (su división de la poesía en cuatro edades), la aplicación de la metáfora de la vida humana a esas cuatro edades (niñez, juventud, virilidad y vejez), para llegar al tercero de aquellos periodos centrarse en su designación como *Siglo de Oro*. Más adelante Velázquez emplea de nuevo el término cuando expresa su esperanza de que en el actual siglo la poesía castellana vuelva a ponerse «sobre el buen pie en que estuvo en su siglo de oro» (*Orígenes*, página 174). Y, como conclusión, este autor reconoce en el uso del término en Velázquez una finalidad periodizadora que no tiene en otros textos de la misma época.

Con la ayuda del estudio de Berbel Rodríguez (2003: 45 y siguiente) podemos delimitar con mayor justeza la significación de los términos *edad* y *siglo* en la obra de Velázquez. El término *edad* se caracteriza por su amplia extensión semántica, de ahí que sea el elegido por Velázquez para definir los cuatro cortes (o cinco, si incluimos el presente) historiográficos que realiza. La palabra, además, cuenta con un uso ya sancionado que de la literatura clásica (Hesíodo, Tácito, Virgilio) pasará a la literatura románica a través del

²³⁴ Cf. ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 679).

mito de las cuatro edades, muy extendido en la literatura occidental²³⁵. Velázquez lo emplea con un doble sentido. Uno sería el metafórico, antropomórfico, ya sancionado por el uso, el de las *edades* del hombre. El otro sería el historicista, con implicaciones políticas e históricas, ya que cada *edad* viene marcada por un reinado tanto en su comienzo como en su final: Juan II, Carlos V y Felipe IV. El término *edad*, además, tiene una amplitud semántica mayor que el de *siglo*, con lo que el primero englobaría al segundo.

El término *siglo* también es empleado por el marqués de Valdeflores con valor historiográfico. Su significado connotaba nociones como «generación», «época», «centuria» o «siglo». *Edad* en latín ya significaba «duración de una época», mientras que *siglo* significaba «generación», y pasó a la lengua española conservando este valor como sustantivo plural (siglos) que se convierte en un sinónimo de edad. Velázquez recoge la tradición historiográfica que relaciona «siglo» con «edad», siempre subordinando el primero al segundo, pues una edad se compondría de uno o varios siglos. Las edades son las que marcan las distintas etapas o fases en la historia de la poesía española, tal y como hemos visto en el apartado anterior. Dentro de su tercera edad eclosiona el Siglo de Oro.

Podemos añadir las afirmaciones de otros autores que corroboran la idea de Rozas y Álvarez de Miranda. Para María-Dolores Albiac (1993: 240 nota 9) la primera utilización del sintagma *Siglo de Oro* como conceptualización literaria precisa, y no como caracterización histórica, que fue anterior, es del marqués de Valdeflores. Para Inmaculada Urzainqui (1994: 1113) Velázquez dibuja la Edad Media como una época de progresivo crecimiento que alcanza la madurez en el siglo XVI, siglo al que él —y precisamente por ello—, junto con Mayans, Capmany y otros aplican por primera

²³⁵ Recuérdese, como hace BERBEL RODRÍGUEZ (2003: 45), el discurso de Don Quijote en el capítulo 11 de la primera parte.

vez con valor historiográfico el marbete de «Siglo de Oro». Y este mismo esquema es en lo sustancial el que propone Luzán en la segunda edición de su *Poética* (1789), y el que siguen después Vargas Ponce, Quintana y otros. Jesús Pérez Magallón²³⁶ (1990: 260), después de estudiar el uso que del término hace Mayans en su obra, afirma rotundamente: «La acuñación pública e inconfundible del sintagma *Siglo de Oro* pertenece, en tanto no se demuestre lo contrario, a Luis José Velázquez, quien lo usa en relación con una época precisa de la historia de la poesía castellana», para pasar a citar el texto de los *Orígenes* en el que aparece por primera vez esta expresión. Y añade Pérez Magallón que con ese carácter historiográfico lo usarán el autor del «Prólogo» al *Parnaso español*, Lanz de Casafonda, Lampillas, Cadalso, Juan Andrés, Capmany o Forner. Russell P. Sebold (2003: 34) afirma de forma escueta pero clara: «Mientras no se aduzca testimonio anterior, ésta es la primera página conocida en toda la historia literaria en la que se utiliza el término *Siglo de Oro*, en esta forma usual». A partir de aquí esta idea podemos encontrarla ya de forma generalizada en los estudios más recientes dedicados al Dieciocho. Además de los estudios citados en este apartado, la relación de trabajos en los que se asigna a Velázquez el uso inicial del concepto *Siglo de Oro* con valor historiográfico para la caracterización de la literatura española puede completarse con los trabajos de Francisco Abad Nebot (1986:20), Jesús Pérez Magallón (1994: 58), Russell P. Sebold (1996: 809), José Cebrián (1996: 552), José J. Berbel Rodríguez (2003: 13, 43 y siguientes, 50), Álvarez Barrientos (2004: 107; 2005: 10, 159, 202), y Begoña López Bueno (2004: 68), entre otros.

Tanto Rozas como Nicolás Marín y Álvarez de Miranda citan otros textos en los que se evidencia el uso de esta expresión en autores

²³⁶ La misma idea la expondrá posteriormente en su «Introducción» a los *Escritos literarios* de Mayans (1994: 58, 61).

de la segunda mitad de siglo. Todos los textos demuestran que entre 1754 y 1779 el término *Siglo de Oro* literario estaba acuñado. A partir de ahí se generalizará su uso, y uno de los autores que influirá en ese uso es Velázquez gracias a la traducción al alemán de Dieze (1769). Ha de tenerse en cuenta que este esquema neoclásico imperó en la crítica española prácticamente hasta el final del siglo XIX. La traducción de Dieze, junto a la obra de Bouterwek, serán los introductores de las noticias acerca de la literatura española en Alemania, de donde nos vendrán las primeras obras de historiografía literaria. La trayectoria de la fortuna posterior del término puede verse dibujada en los estudios de Francisco Abad Nebot (1980) y José Lara Garrido (1992). Sólo a partir de la nueva revalorización del Barroco y de Góngora por parte de los autores que surgieron alrededor de 1927 se producirá una puesta en valor también del siglo XVII, y se quebrará el paralelismo siglo XVI-*Siglo de Oro*.

Más adelante, al tratar de la historia de la recepción de los *Orígenes* en el capítulo 5, nos centraremos en la recepción que el libro tuvo a partir de su edición, y trataremos de algunas referencias y comentarios que sobre el mismo se han hecho. Pero relacionado con el concepto del que nos ocupamos traemos a colación un texto que consideramos sugestivo; se trata de la referencia que incluye José Goya y Muniáin en su edición de la *Poética* de Aristóteles²³⁷. El autor cita el texto de Velázquez en primer lugar en el prólogo «Al que leyere», en relación con la denominación *Siglo de Oro*. El responsable de la edición de la *Poética* se pregunta (páginas VI-VII):

²³⁷ *El Arte Poética de Aristóteles en castellano* por D. José GOYA Y MUNIÁIN, s.l. (¿Madrid?), en la imprenta de Don Benito Cano, año de 1798. Según ÁLVAREZ BARRIENTOS (1995: 36-37), Goya y Muniáin publicó varias obras de las que no era el auténtico autor, entre ellas, la citada.

No me parece cerrar este Aviso al Lector sin dar respuesta y satisfacer a una pregunta curiosa que casi diariamente oímos hacer a muchos paisanos nuestros, y es: ¿Por qué medios los españoles en el siglo decimosexto, que fue y se apellida con razón el de Oro de la Poesía Castellana, llegaron a un tal punto de Buen-gusto, que lo viniesen a poseer y mostrar en todas las Buenas Letras, no solo en las poesías de todo género? La respuesta es de D. Luis José Velázquez en sus *Orígenes de la Poesía Castellana*.

Para esa respuesta cita un extracto, largo, de los *Orígenes*, del que subraya aquello que le interesa para el tema que está tratando: justificar la necesidad de una nueva traducción de la *Poética* de Aristóteles. En opinión de Velázquez la genialidad y singularidad de la poesía española del Siglo de Oro se debe, entre otros factores, a la importancia que por entonces se le dio a la recuperación de los clásicos. Esta es la cita de los *Orígenes* (que corresponde a las páginas 66 y 67, y de la que respeto las mayúsculas del editor de Aristóteles):

La tercera edad fue el siglo decimosexto, siglo de Oro de la Poesía Castellana, siglo en que no podía dejar de florecer la buena Poesía, al paso que habían llegado a su aumento las demás Buenas Letras. Los medios sólidos de que la Nación se había valido para alcanzar este buen gusto no podían dejar de producir tan ventajosas consecuencias: SE LEÍAN, SE IMITABAN Y SE TRADUCÍAN LOS MEJORES ORIGINALES DE LOS GRIEGOS Y LATINOS, Y LOS GRANDES MAESTROS DEL ARTE ARISTÓTELES Y HORACIO, LO ERAN ASIMISMO DE TODA LA NACIÓN.

Inmediatamente después Goya y Muniáin termina con su conclusión con una paráfrasis de Velázquez:

He pues aquí los medios sólidos y únicos para llegar al Buen-gusto.

El término *Siglo de Oro* ya estaba acuñado y en circulación. Y resulta evidente que una de las fuentes de su acuñación y circulación fue el libro de Velázquez.

4.7 LOS AUTORES

Una vez extraídas las ideas cruciales del libro sobre periodización, avanzamos en los contenidos de esta segunda parte de la obra. Después de analizar el marco histórico en el que Velázquez ha dividido la poesía española, queda por analizar los autores de los que se ocupa y los juicios que sobre ellos emite nuestro escritor.

4.7.1 LA «PRIMERA» Y LA «SEGUNDA EDAD»

¿Cómo se enfrentaron los historiadores del Dieciocho a la literatura medieval para poder convertirla en objeto histórico? Dice Inmaculada Urzainqui (1994: 1104): «Su condición de pioneros —pensemos sobre todo en Sarmiento y Velázquez—, les sitúa ante un horizonte nuevo, grávido de enigmas y dificultades, y para cuya aprehensión histórica deben resolver diversos problemas de método y procedimiento. La literatura medieval se les ofrece como un paisaje brumoso, en el que apenas se dibujan borrosamente algunas figuras». Las pocas informaciones básicas están diseminadas en libros muy diversos y de naturaleza muy variada. Los precedentes de la *Carta-proemio* de Santillana y del *Discurso sobre la poesía castellana* que insertó

Argote de Molina en su edición del *Conde Lucanor* en 1575 solo podían servirles parcialmente. Pensemos también en la labor de acopio de Nicolás Antonio en su magna obra. No existe, sin embargo, una historia de la literatura así concebida, por lo que su tarea no está exenta de riesgo.

Para los autores de la historiografía literaria del siglo XVIII el factor común es el afán de indagar en las raíces de la literatura moderna española, el mismo afán que rige el quehacer histórico de los ilustrados. Remontarse a la literatura medieval era absolutamente necesario si se quería indagar en la genealogía de la literatura en lengua vulgar, en su raíz originaria, en su primer desenvolvimiento. Por encima de una visión de España como un «continuum» que se pierde en la noche de los tiempos, desde una perspectiva literaria se capta la importancia de la Edad Media. Su historia no es la de una fase más en el desarrollo cultural del país, es una etapa específica, la del amanecer de la literatura nacional.

La primera y la segunda edad en la periodización formulada por Velázquez corresponderían al periodo histórico que nosotros nombramos como «Edad Media». Sobre esta etapa de la historia de la literatura española y la atención que le prestan los eruditos ilustrados llama la atención la abundante bibliografía que se ha generado en los últimos años, bibliografía que se está ocupando bien de toda la Edad Media de forma genérica, bien de autores o géneros literarios en concreto. En el capítulo 2, al hablar de las características generales de la historiografía literaria dieciochesca, veíamos cómo parte de sus características comunes arrancaba de planteamientos historiográficos concretos, que se originan justamente de la necesidad de plantearse el tratamiento que debían otorgar a la literatura medieval.

A pesar del tópico de que la literatura medieval es un descubrimiento del Romanticismo, sabemos que esto no es del todo

cierto. Lejos de ver la Edad Media como una época sombría y huérfana de valores estéticos, y a pesar de la tosquedad que advierten en ella, los autores del siglo XVIII en su conjunto le otorgan un reconocimiento a sus múltiples valores. Los estudiosos de la centuria ilustrada contribuyeron a deshacer la visión negativa de una Edad Media inculta y bárbara que forjaron los humanistas²³⁸. No olvidemos además que su aportación fue también muy rica en la recuperación de autores y textos medievales desconocidos hasta entonces. Entre los estudios más recientes, Ángel Gómez Moreno (2004: 162 y 163) acepta que el medievalismo, como tantas otras especialidades académicas, es hijo del siglo XVIII, y que el fenómeno del medievalismo español del siglo XVIII apenas ha sido todavía estudiado.

Según López Estrada (1987: 553-554), el siglo XVIII ofrece un replanteamiento de la presencia de la Edad Media desde un nuevo punto de vista: «...se inicia un conocimiento cultural de la época que ni es una repetición, ya topificada, de los aspectos que la tradición poética venía reiterando ni tampoco es un desprecio por la obra medieval en nombre de la moda neoclásica». Es un trabajo de erudición en el que se comienza a estudiar la Edad Media, se recopilan los documentos y se leen las obras desde una nueva perspectiva. Los autores ilustrados se dieron cuenta de que había que publicar esas obras para su mejor difusión; y entre los autores que se ocupan de su estudio y recuperación López Estrada cita a Velázquez. Y añade: «La resurrección de la Edad Media se realiza bajo un signo patriótico (en el sentido de que se quiere conocer mejor la historia total de la nación); y es propia de las Academias y de los ilustrados, que encuentran en ella un nuevo filón de lecciones para una sociedad que busca crearse una conciencia y una imagen “nuevas”».

²³⁸ Así lo ha subrayado Francisco LÓPEZ ESTRADA (1987: 307).

Sobre el problema de la ordenación y catalogación de materiales, los autores que se dedican a la historiografía literaria de este periodo lo resuelven proyectando la sistematización historiográfica fundamental, y delimitando cuestiones relativas a obras y autores, para pasar luego a las que se refieren a la propia dinámica del suceder literario, como el origen de la poesía, la evolución de formas y géneros —criterios fundamentales en autores como Velázquez, Sarmiento y Andrés— y las interrelaciones entre las diversas literaturas de la Península. Aparece en primer plano la cuestión del origen de la rima, sobre la que no hubo historiador que no emitiera su opinión personal, o la influencia de las literaturas primitivas de la Península, cuestión que aborda Velázquez al principio de este apartado de su libro.

Varios son los autores y las iniciativas que colaboran en la formación de la historia de la literatura medieval. La edición de textos, anotaciones, copias, bio-bibliografías, etc. forman parte de la labor previa de acopio de materiales y de información básica, pero no son auténticas historias literarias; para su elaboración es necesaria la voluntad de tejer la reconstrucción del pasado literario según criterios específicamente historiográficos, es decir, hacer la literatura objeto de la historia. Por eso la genuina historia literaria del Setecientos, en lo que se refiere a la medieval, se reduce a un número relativamente escaso de aportaciones. Inmaculada Urzainqui (1994: 1103) nos facilita una relación de las obras que considera fundamentales, y son, además de los *Orígenes* de Velázquez (1754), las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles* de Fr. Martín Sarmiento (terminadas en 1745 pero publicadas póstumamente en 1775), el *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* de Juan Andrés, publicada primero en italiano (1782-1799) y luego en español (1784-1806) y las introducciones históricas de Conti y de Quintana a sus respectivas colecciones de *Poesías castellanas traducidas en*

verso toscano (1782-1790) y *Poesías selectas castellanas* (1807). Junto a estas podrían situarse —por el criterio histórico que las preside, aunque no presenten una exposición histórica sistematizada— otras dos colecciones importantes: las *Poesías castellanas anteriores al siglo XV* (1779-1790) de Tomás Antonio Sánchez, y el *Teatro histórico-crítico de la elocuencia castellana* (1786-1794) de Antonio de Capmany, primera antología de prosa literaria.

Para Rosa M^a Aradra (2000: 189) es significativo que la utilización de textos y autores literarios de la Edad Media resulte muy pobre en la teoría literaria del periodo que estudiamos en comparación con la de los siglos XVI y XVII. Las investigaciones históricas con que la erudición dieciochesca se acercó al pasado literario español serán determinantes en la valoración posterior de esta literatura, prácticamente desconocida hasta entonces, aunque no se puede decir que sea del todo tan olvidada como la posteridad la ha visto frecuentemente. Así, por ejemplo, en sus obras más tempranas Mayans mostró su interés hacia Jorge Manrique, del que alabó su sencillez, el buen juicio y el acierto en las metáforas de sus *Coplas*, así como hacia Alfonso el Sabio, Gonzalo de Berceo, Gómez Manrique, Juan Manuel, Juan de la Encina y Mena, citados en *El Orador cristiano* y la *Retórica*. Luzán apenas habló en su *Poética* de Manrique, Mena, Cartagena, Rodrigo Cota y el Marqués de Santillana, los únicos autores medievales que menciona, y copiando casi al pie de la letra de las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso reproducidas por Saavedra Fajardo en su *República literaria*. Aún menos considera esta literatura Antonio Burriel, pues prescinde totalmente de ella en su *Arte Poética* de 1757.

Con el avance de la centuria y la publicación de historias y estudios diversos preocupados cada vez más por la investigación de los orígenes de nuestra cultura, se amplían también los conocimientos

sobre las letras españolas medievales y, en consecuencia, crece su presencia en preceptivas, manuales e historias de la literatura. La recepción de la literatura medieval en este periodo constituye un buen ejemplo de cómo en algunos momentos históricos la reedición puntual de determinados textos se puede convertir en el instrumento vertebrador de un nuevo canon o, como sucede en este caso, de la apertura del canon literario vigente, constituido entonces básicamente por el corpus de autores clásicos grecolatinos mencionados y el de los principales autores españoles de los Siglos de Oro. La ausencia generalizada de alusiones a escritores medievales en las retóricas y poéticas dieciochescas está en buena medida justificada por la escasa disponibilidad de esos textos, que en gran medida persiste hasta el último tercio del XVIII. No se trata del único factor que justifica su ausencia, sino uno de los más importantes. Junto a él cabría considerar el desprestigio de esta literatura ante una estética que prima la imitación de la antigüedad clásica o la mayor o menor adecuación de los géneros cultivados a la poética dominante²³⁹.

Un dato que corrobora estas afirmaciones es que durante el siglo ilustrado no hay ni una sola edición de lo que hoy calificaríamos como obras canónicas de la literatura medieval española. Las excepciones: la edición que el humanista sevillano Gonzalo Argote y de Molina publicó de *El Conde Lucanor* en 1575 y la *Vida de Santo Domingo*, de Berceo, una obra publicada en 1736 por Fr. Sebastián de Vergara, de la que sabemos por Baker (2001: 822) que tiene que ver más con cierta finalidad propagandística de la orden benedictina que con la edición de la poesía medieval en lengua castellana; existía también una abundante muestra de crónicas medievales. Hechas estas dos excepciones, la literatura de imaginación de la Edad Media no existe, no se llevó a la imprenta, y su único lugar de existencia fueron las obras de erudición.

²³⁹ Cf. Rosa María ARADRA (2000: 190).

El *Diccionario de Autoridades* es en la primera mitad de siglo el indicio más claro de lo que por entonces se sabía (o no) de la poesía castellana antes de 1400. Los académicos que confeccionaron el *Diccionario*, cuyo primer tomo es de 1726, proporcionaron al lector una lista de los autores elegidos para el uso de las voces y modos de hablar; se trata de la «Lista de los autores elegidos por la Real Academia Española para el uso de las voces y modos de hablar, que han de explicarse en el *Diccionario de la Lengua Castellana*, repartidos en diferentes clases, según los tiempos en que escribieron, y separados los de prosa y los de verso», que se encuentra en las páginas LXXXV a LXXX [sic] del tomo I²⁴⁰.

Bajo «Autores de prosa hasta el año de 1200» figura como única obra «El fuero Juzgo», y «Desde 1200 a 1300» aparecen «Crónica de San Fernando Rey de España: no se sabe el Autor», la «Crónica General del Rey Don Alonso» y «La Historia de Ultramar»; mientras que en el apartado correspondiente al siglo XIV hay listado que incluye «Las Partidas del Rey Don Alonso» y otros textos jurídicos, una serie de crónicas, el «Libro de Montería del Rey Don Alonso» y «El Conde Lucanor, Don Juan Manuel», obra que ya circulaba en numerosos manuscritos y en la edición impresa por Gonzalo Argote de Molina que acabamos de citar más arriba. Bajo «Autores de verso hasta el año 1200» está «El poema de Alexandro», mientras que en el apartado «Desde 1200 a 1300» figuran únicamente los «Versos del Rey Don Alonso Décimo». Del siglo XIII se salta directamente al XV, entre cuyos poetas está Garcilaso.

A pesar de lo que hace pensar la lista de autores y obras que la RAE utilizó para confeccionar el *Diccionario de Autoridades*, se conocía la existencia de no pocas obras que iban a engrosar más adelante el canon poético medieval. Pero las noticias que estos

²⁴⁰ «Discurso proemial», *Diccionario de la lengua castellana* [...], compuesto por la Real Academia Española, Tomo I, Madrid, en la Imprenta de Francisco del Hierro, 1726.

eruditos poseían eran fragmentarias y dispersas. Hasta el siglo XVIII y durante esta centuria se conocía la existencia y la ubicación de manuscritos del *Poema del Cid*, de las poesías de Berceo, del entonces llamado *Libro del Arcipreste*, del *Libro de Alexandre*, del *Libro de Apolonio*, del *Poema de Fernán González*, y del *Cancionero de Baena*, entre otras obras de gran importancia. Sin embargo, hasta finales del XVIII y el siglo XIX casi nada de esto se imprimió, y lo poco que sí se imprimió en un contexto institucional que no guarda relación alguna con la formación de un canon literario nacional, como hemos visto más arriba en el caso de la obra de Berceo²⁴¹.

Parece que los académicos de la época fundacional de la RAE andaban escasos de noticias acerca de la literatura medieval, y si los tratados de retórica y poética no recogen los autores medievales, y no existieron ediciones de estos textos hasta finales de siglo, parece evidente que para saber más sobre qué se conocía sobre la literatura medieval hay que remitirse a los intentos de historización de esta literatura.

Para este conocimiento, Edward Baker (2001: 820) ve necesario comenzar con «el breve ensayo del anticuario malagueño Luis José Velázquez, *Orígenes...*». La misma idea se encuentra en Rosa María Aradra (2000: 190) quien afirma, además, que a pesar de que la obra sería después ampliamente superada, constituyó desde el punto de vista erudito un notable avance y fue referencia habitual en otras producciones del género.

También Francisco López Estrada (1987: 20) indica que los eruditos del siglo XVIII, apoyándose en Nicolás Antonio y en las ediciones de la *Bibliotheca Hispana*, además de completarla, comenzaron a establecer el criterio histórico en el estudio de la literatura, del que se benefició la parte medieval. Para López Estrada

²⁴¹ Idea que puede verse en Edward BAKER (2001: 821).

fue precisamente Velázquez en sus *Orígenes* quien articula, aunque de manera elemental, una parte del periodo medieval.

La nómina de los autores de la primera edad estaría compuesta por Gonzalo de Berceo, el rey Alfonso X el Sabio, el infante don Juan Manuel, el Arcipreste de Hita, Pedro López de Ayala y los poetas del Cancionero manuscrito de Juan Alfonso de Baena.

Apoyado en las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, se interesa por el libro del *Rimado de Palacio* del canciller Pero López de Ayala, «que parece de poesía». A Alfonso X le atribuye el *Libro de las querellas* y el *Libro de la vida y hechos de Alexandro Magno*. Y no duda en adscribir algunos de los autores del *Cancionero de Baena* a esta primera edad:

Acaso se pudieran reducir a esta edad algunos poetas de los que se hallan en el *Cancionero* manuscrito de Juan Alfonso de Baena, que floreció en tiempo del Rey D. Juan II, pues esta colección se llama *Cancionero de poetas antiguos*, y contiene todos los que precedieron al autor, y algunos de su tiempo²⁴².

Sobre la obra del primer poeta castellano conocido, Gonzalo de Berceo, el ensayo de Velázquez es más breve y menos detallado que el de fray Martín Sarmiento, y maneja menos información, pero habla de él y de la ubicación de algunos manuscritos en el monasterio de San Millán y en la Real Biblioteca de Madrid (*Orígenes*, páginas 34-35). Hasta entonces los textos de Gonzalo de Berceo eran sólo conocidos a través de manuscritos que los conservaron. En 1736 fray Sebastián de Vergara había dado a la imprenta la *Vida de Santo Domingo de*

²⁴² *Orígenes*, página 45.

*Silos*²⁴³. Con las noticias de Velázquez y Sarmiento, la inclusión de este autor en el canon de la literatura española culmina en 1780 con la publicación por Tomás Antonio Sánchez del tomo segundo, el correspondiente a las poesías de Berceo, de la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*²⁴⁴. Será entonces cuando el poeta riojano se inserte en la historia de la poesía castellana y en el macrotexto de la historia de la literatura española.

Uno de los méritos reconocidos más prontamente de los *Orígenes* por parte de la crítica es la aparición por primera vez en la historiografía literaria del Arcipreste de Hita, a quien califica como «el Petronio de la poesía castellana, pues en la invención acaso no se le aventaja el poeta latino». Para Díaz-Plaja (1949: LXXIV, nota 19) la importancia otorgada por Velázquez al Arcipreste contrasta con la parquedad de Sarmiento y el silencio de Nicolás Antonio. Y estas noticias son «las primeras verdaderamente importantes» en opinión de Baker (2001: 821) acerca de las poesías de Juan Ruiz y de la ubicación de dos manuscritos, uno en la catedral de Toledo, y otro en poder de D. Benito Gayoso. Dice en los *Orígenes*:

Por el año 1330 florecía otro poeta castellano de que no hay noticia, ni en la Biblioteca de D. Nicolás Antonio, ni en otro algún autor, que yo sepa. Llamose Juan Ruiz, y fue Arcipreste de Hita. Sus poesías se conservan hoy en un manuscrito de la Librería de Toledo, que por ser de una idea singular e ingeniosa, daré aquí su extracto, según me le ha comunicado una persona muy docta que a mis ruegos examinó todo este código con la exactitud y buen juicio que en el mismo parecerá.

²⁴³ *Vida y milagros del taumaturgo español [...] Sto. Domingo Manso*, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1736.

²⁴⁴ Madrid, Antonio de Sancha, 1779-1790, 4 volúmenes.

Este es un código en 4º, escrito en papel, de poesías castellanas antiguas, defectuoso y mal tratado, cuyo autor no consta, y solo resulta de él que era Arcipreste; pero por otro ejemplar que se halla de estas mismas poesías en poder de D. Benito Gayoso, oficial archivero de la Secretaría de Estado (aunque también diminuto) parece se llamaba Juan Ruiz, y que era Arcipreste de Hita, que en aquel tiempo se diría de *Fita*. Yo no he visto este código, aunque está en Toledo al presente, por lo cual no puedo dar razón de lo que acaso contenga más que el de la Librería de la Iglesia, y contrayéndome solamente a lo que en este se halla, es en resumen, lo siguiente²⁴⁵.

Pasa a continuación a realizar una síntesis del argumento de la obra, que ocupa las páginas 37 a 44. Por la correspondencia con Montiano sabemos que la persona que desde Toledo le había facilitado la información sobre el manuscrito era su amigo Infantas. Velázquez en persona había contemplado el otro manuscrito, pero no había podido consultarlo porque la persona que lo poseía no se lo había dejado: «Yo le vi en manos de un Amigo, que no permitió que sacase de él ni aun la noticia del nombre de su Autor» (carta de 4 de mayo de 1753)²⁴⁶.

La poesía medieval es admirada y comprendida en su ingenuidad. Su rudeza es fruto del estado de la lengua aún sin perfeccionar; pero se valoran sus esfuerzos, esenciales para el progreso de la literatura posterior. Velázquez caracteriza esta primera edad justo al final del apartado dedicado a ella, y, desde su gusto neoclásico, considera esta etapa como un periodo carente «de invención y de numen»:

²⁴⁵ *Orígenes*, páginas 36-37.

²⁴⁶ Acerca de lo que se sabía sobre el Arcipreste de Hita desde la Edad Media hasta el siglo XVII puede consultarse el artículo de Lucius Gaston MOFFATT (1960).

Esta edad puede reputarse como la niñez de la poesía castellana. Los poetas de este tiempo, que carecían de invención y de numen, apenas acertaban a ser buenos rimadores. Por algunos fragmentos de los poetas de aquella edad se puede reconocer cuán rudos fueron los principios de nuestra poesía²⁴⁷.

Y para ejemplificarlo Velázquez recurre a las citas de los mismos poetas de los que está hablando, de textos de Berceo, de los textos que supone escritos por el rey Alfonso X, y de poemas de don Juan Manuel, aunque a este último le reconoce mayor maestría: «Los versos del Infante D. Manuel son más limados».

Existe un momento histórico determinado en el cual puede fijarse el inicio de la «segunda edad»:

La segunda edad de la poesía castellana se puede fijar desde el año 1407, en que empezó a reinar D. Juan II, cuya pasión por la poesía e inclinación a favorecer a todos los que se aventajaban en ella hizo que la castellana tomase un semblante diferente del que hasta allí había tenido²⁴⁸.

Más adelante, una vez que ha tratado los distintos autores de esta edad, Velázquez caracteriza esta etapa, claramente diferente a la época anterior:

En esta segunda edad comenzó la poesía castellana a mudar de semblante, perdiendo mucho de su primera rudeza²⁴⁹.

²⁴⁷ *Ibíd.*, página 45.

²⁴⁸ *Ibíd.*, página 48.

²⁴⁹ *Ibíd.*, página 56.

Como veremos a continuación, esta mejora se debe a la aportación positiva de los distintos escritores de la etapa. La influencia del rey Juan II es también muy beneficiosa para el desarrollo de la poesía, pues su interés sirvió de estímulo a los poetas de su corte. Se trata de un monarca ejemplar en ese aspecto:

Fernán Pérez de Guzmán, en sus *Claros varones*, dice de este Rey: «Placiale oír los hombres avisados, y notaba mucho lo que de ellos oía. Sabía hablar y entender latín; leía muy bien, placíanle muchos libros e historias. Oía muy de grado los *decires rimados*, y conocía los vicios de ellos». El Bachiller Fernán Gómez de Ciudad Real, que fue físico del mismo D. Juan II, no solo dice que gustaba de la poesía, sino que se divertía en *metrificar*, esto es, en hacer versos, como se conoce por unos de Juan de Mena que, según refiere el mismo Bachiller, corrigió el propio Rey D. Juan. La corte siguió el gusto del Príncipe, y los señores más principales de ella se distinguieron entonces por la habilidad de hacer versos²⁵⁰.

La nómina de los autores de esta época es bastante más amplia que la de la «primera edad». Los poetas que se citan son Enrique de Villena, Fernán Pérez de Guzmán, el Marqués de Santillana, Alvar García de Santa María, el Bachiller Fernán Gómez de Ciudad Real, Rodrigo de Cota —a quien atribuye las *Coplas de Mingo Revulgo* y la *Celestina*—, Juan Rodríguez del Padrón, Alonso de Santa María, Diego de San Pedro, Juan de Mena, Gómez Manrique y su sobrino Jorge Manrique, Garci Sánchez de Badajoz, el Bachiller de la Torre y Juan del Encina. A esta nómina de autores habría que sumar los incluidos por Juan Alfonso de Baena en su *Cancionero* escurialense, y los poetas del *Cancionero General* (1511) de Hernando del Castillo.

²⁵⁰ *Ibid.*, páginas 48-49.

Dentro de esta relación de autores Velázquez concede especial relieve a Juan de Mena por haber dado «un nuevo semblante a la poesía castellana», a Jorge Manrique «que escribió las coplas castellanas con más pureza y facilidad que otro de su siglo», y a Juan del Encina, por ser «el último poeta de esta edad y el primero en quien la buena poesía daba ya muestras de querer manifestar su vigor».

De entre las colecciones de poetas, de la literatura medieval solo conoce el *Cancionero de Baena*, aún inédito en El Escorial, además del *General* de Hernando del Castillo. Más adelante veremos que al dedicarse en un capítulo posterior a los comentarios, traducciones y tratadistas de poética, se detiene en el *Arte poética* de Villena, que conoce por el extracto de Mayans, y más extensamente en *La Gaya* de Pero Guillén de Segovia. Los poetas de este tiempo, que fueron muchos más, pueden conocerse gracias al *Cancionero General* de Hernando del Castillo. Para Velázquez esta obra es de una gran utilidad, pues ha servido para guardar memoria de los poetas de ese tiempo; y esto mismo debería haber sido imitado por los escritores de la edad posterior:

En ella están recogidas las mejores composiciones de los poetas de aquel tiempo, dispuestas unas veces por orden de materias, otras por el de los autores, según las varias ediciones que de ella se han hecho: invención que ha contribuido mucho a conservar la memoria de nuestros poetas antiguos, y que era digna de que la hubiesen imitado los que poco tiempo después restablecieron entre nosotros la buena poesía²⁵¹.

Velázquez valora mejor los poetas del siglo XV que los de la «primera edad» porque consiguen utilizar la lengua literaria con

²⁵¹ *Ibíd.*, página 56.

mayor pulimento. Cada autor contribuye de una manera particular a esta mejora: así, Juan de Mena trae la grandilocuencia; Jorge Manrique pule el estilo; Santillana importa el ritmo italiano y provenzal; Juan del Encina descubre el drama, etcétera:

Juan de Mena la empezó a ensayar en la grandilocuencia que no conocía; D. Jorge Manrique y Garci Sánchez de Badajoz pulieron el estilo, y la adornaron con la pureza del lenguaje y facilidad de la rima; el Marqués de Santillana la sacó de las mantillas de sus coplas, haciéndola hablar en el ritmo de los provenzales y de los italianos; Juan de la Encina hizo ver que ella era capaz de sostener el artificio del drama; y así él como D. Enrique de Villena dieron principio a la imitación poética haciendo hablar en castellano al mejor de los poetas latinos, y dando los primeros documentos del arte, el uno en el de la *poesía castellana* y el otro en el de la *gaya ciencia*.

El esfuerzo es grande, y no puede esperarse más de esta época, que para Velázquez tiene un mérito inconcuso:

En un siglo tan rudo y en que eran tan poco conocidas y estimadas las buenas letras, no se podían esperar mayores adelantamientos en nuestra poesía²⁵².

Los frutos de este esfuerzo van a verse en la época posterior, el *Siglo de Oro* de la poesía castellana. La Edad Media literaria queda así conformada como un progresivo crecimiento —desdoblada en dos fases, antes y después de Juan II— hasta alcanzar la madurez en el siglo XVI, siglo al que aplica por primera vez con valor historiográfico el marbete de «Siglo de Oro».

²⁵² *Ibid.*, páginas 56-57.

Junto a los aciertos, a los descubrimientos, también están los olvidos. Valgan un par de ejemplos. El *Poema de Mío Cid* no existe para Velázquez, como tampoco antes para Luzán. Para Velázquez el primer poeta era Berceo, pues desconocía el cantar castellano que no será impreso hasta 1779 por Tomás Antonio Sánchez²⁵³. El *Misterio de los Reyes Magos* también es desconocido para nuestro autor, obra que será rescatada a finales del siglo XVIII por el arzobispo de Santiago de Compostela Felipe Fernández Vallejo. Lo positivo de la obra de Velázquez con respecto a la literatura medieval fue su sistematización histórica y su aportación sobre autores poco o nada conocidos. Durante todo el siglo XVIII los márgenes del canon de la literatura medieval se están ampliando, y Velázquez contribuye con su obra a esta ampliación.

4.7.2 LA «TERCERA EDAD». EL SIGLO DE ORO

Como hemos visto al tratar de la periodización, la «tercera edad» tiene un arranque concreto al inicio del siglo XVI. Resulta curiosa la metáfora que justo a continuación usa Velázquez para explicar el inicio de la *buena poesía* en España. En este inicio es fundamental la influencia beneficiosa de la poesía italiana:

Las Musas, que desterradas del oriente se habían refugiado en Italia, gustaron de venirse con los españoles que viajaron por aquel país, a tiempo que por medio de Jacobo Sannazaro, Pedro Bembo, Luis Ariosto, Jerónimo Fracastorio, Juan Jorge Trisino y otros iba volviendo a renacer allí el gusto de la **buena poesía** toscana, que

²⁵³ Acerca de las noticias del *Poema del Cid* que poseían los estudiosos antes de que lo imprimiera Tomás Antonio Sánchez en 1779 puede consultarse el artículo de AGUILAR PIÑAL (1984: 228-229).

había ya empezado a decaer después de la muerte de Francisco Petrarca²⁵⁴.

La nómina de poetas de esta tercera edad se amplía considerablemente. El pasaje en el que se ensalzan los méritos de estos poetas recuerda una idea defendida en su texto «Disertación en prosa sobre la poesía» recogido en las *Actas de la Academia del Buen Gusto*, y que se refería a las cualidades que debe reunir la *buena poesía*, una expresión que aparece tres veces en una sola página, y que Velázquez define brevemente:

[...] por medio de Jacobo Sannazaro, Pedro Bembo, Luis Ariosto, Gerónimo Fracastorio, Juan Jorge Trisino y otros iba volviendo a renacer allí el gusto de la **buena poesía** toscana, que había ya empezado a decaer después de la muerte de Francisco Petrarca.

Los primeros que por este tiempo introdujeron en España la **buena poesía** fueron Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, D. Diego de Mendoza, Gutierre de Cetina, y D. Luis de Haro, a quienes después siguieron Francisco Saá de Miranda, Pedro de Padilla, Gregorio Hernández de Velasco, y otros que supieron juntar al modo de rimar de los italianos todo lo demás en que consiste la **buena poesía**; esto es, la imitación, la invención, las imágenes poéticas, la majestad de la dicción, la hermosura y facilidad del estilo, y el genio para lo grande y maravilloso²⁵⁵.

Entre estas cualidades aparece, por supuesto, la *imitación*, un concepto presente en la misma definición de poesía que Velázquez nos ofrecerá más tarde, en la tercera parte del libro, la dedicada a la poesía y sus diferentes «especies» (o géneros). Como vamos a ver, la

²⁵⁴ *Orígenes*, páginas 57-58. La negrita es nuestra.

²⁵⁵ *Ibid.*, página 58. La negrita de nuevo es nuestra.

poesía «no es otra cosa que una **imitación de la naturaleza** hecha en verso, consta de la invención y del metro como de cuerpo y de alma» (página 76), con todo lo que esta definición implica.

Esta tercera edad supone el «restablecimiento de las letras en España» de la mano de Boscán, Hurtado de Mendoza y Garcilaso, «príncipe de la poesía castellana», secundados luego por Herrera, fray Luis de León, los Argensola, Ercilla, Francisco de la Torre —que identifica con Quevedo, editor de sus *Obras* (1631)— y Esteban Manuel de Villegas, entre otros muchos.

En este siglo no podía dejar de florecer la buena poesía pues una razón más coadyuva al desarrollo de la misma:

Los medios sólidos de que la nación se había valido para alcanzar este **buen gusto** no podían dejar de producir tan ventajosas consecuencias. Se leían, se imitaban y se traducían los mejores originales de los griegos y latinos; y los grandes maestros del arte Aristóteles y Horacio lo eran asimismo de toda la nación.

No es ninguna novedad afirmar que el Setecientos encuentra en el Siglo de Oro los modelos más perfectos de poesía y de uso del lenguaje²⁵⁶, y que el canon literario español del siglo XVIII se basa, fundamentalmente, en la literatura clásica grecolatina y en la española del Siglo de Oro²⁵⁷. En la lucha contra el estado actual de la poesía, un estado de degeneración provocado por culpa de la literatura barroca, se hace necesaria una vuelta a los poetas del pasado que sirvan de modelos ejemplares para el presente. Se busca la identidad perdida a través de los mejores escritores del Siglo de Oro. Los escritores

²⁵⁶ Cf. PALACIOS FERNÁNDEZ (1983: 525), Russell P. SEBOLD (2003: *pássim*).

²⁵⁷ Esta idea en Rosa M^a ARADRA (2000: 211) y en SEBOLD (2003).

neoclásicos encuentran en el siglo XVI español los modelos más perfectos de poesía y de utilización del lenguaje poético.

El interés por la literatura española del Siglo de Oro se da desde el inicio del siglo ilustrado, y ha de enmarcarse en el carácter reconstructor y depurador de las letras españolas de la primera mitad del siglo XVIII como reacción antibarroca. A él obedecen la fundación de la Real Academia Española en fechas muy tempranas de la centuria y la creación de su diccionario —el de «Autoridades» (1726-1739)—, autorizado con textos de autores españoles de los siglos XVI y XVII. Cronológicamente son las dos *Oraciones*²⁵⁸ de Mayans la primera gran reivindicación de la literatura nacional en este siglo. A pesar de su brevedad, los dos textos, que fueron después reimprimados en varias ocasiones, ofrecen un completo panorama de autores ejemplares del Siglo de Oro. Al exhortar a seguir una nueva idea de la elocuencia ajena al rebuscamiento y a la complicación formal imperantes, confecciona Mayans una relación de autores que pueden servir de modelo en los diferentes estilos. Posteriormente la *Retórica* (1757) supondrá una perfecta recopilación de poetas y prosistas españoles, que sobrepasa con creces la atención prestada por otras retóricas de su siglo a la literatura nacional.

Lo mismo se podría decir de la obra de Luzán. En su *Poética* (1737, segunda edición de 1789) encontraríamos sin dificultad autores españoles y clásicos grecolatinos como los máximos ejemplos de decoro en la poesía. Russell P. Sebold, en su edición de la *Poética*, afirma que «el juicio entusiasta de Luzán sobre Boscán, Garcilaso y fray Luis se extendería en bloque a toda la poesía española (e italiana) del siglo XVI en un interesante pasaje de las *Memorias literarias de*

²⁵⁸ *Oración en alabanza de las elocuentísimas obras de Don Diego Saavedra Fajardo* (Valencia, 1725) y *Oración en que se exhorta a seguir la verdadera idea de la elocuencia española* (Valencia, 1727).

París, que resume sucintamente la opinión que se refleja a lo largo de la *Poética*» (1977: 50).

A este respecto los ejemplos podrían multiplicarse. Tengamos presente también que gracias al neoclasicismo dieciochesco se rescataron y publicaron los clásicos de la poesía española. Garcilaso (1765), fray Luis (1761), Esteban Manuel de Villegas (1774), los Argensola y Herrera (1786), entre otros poetas áureos, no se habían editado desde hacía más de cien años cuando fueron publicados a lo largo del XVIII, y desde entonces no dejarían de hacerse reediciones de su poesía de forma periódica²⁵⁹.

A lo largo de su capítulo sobre la tercera edad poética Velázquez señala en modelos selectos lo que él considera como ejemplos de la «buena poesía», y Sebold (1992: 182, 2003: 31) observa que utiliza siempre este modesto adjetivo con la mayor sobriedad clásica, en lugar de un superlativo. El buen tiempo de Garcilaso continúa siendo la norma máxima para juzgar la poesía nacional, y no habiendo ningún otro siglo comparable por su calidad poética, no hacen falta superlativos, y en tal situación el simple adjetivo positivo tiene aún más fuerza que un superlativo. La sencillez de tal adjetivo parece resumir, para Sebold, toda la naturalidad y pureza que los lectores del XVIII encontraban tan atractivas en la poesía nacional.

De estos modelos desde luego ocupa el primer término «Garcilaso de la Vega, que con razón es tenido por el Príncipe de la Poesía Castellana». Los elogios a Garcilaso van más allá: «si la muerte no le hubiera arrebatado tan temprano, acaso tendríamos hoy un poeta capaz de oponerse al mejor de los griegos y latinos». Su mérito es incuestionable: «Se puede decir que Garcilaso es el Petrarca de la poesía castellana» (*Orígenes*, páginas 59-60). En apenas dos

²⁵⁹ Más datos al respecto en SEBOLD (2003: 113).

páginas los elogios a Garcilaso lo encumbran como el mejor de los poetas españoles. La importancia del poeta toledano en el siglo ilustrado lleva a Sebold a afirmar (2003: 23): «Para la mayor parte de los poetas y críticos españoles de los siglos XVI a XIX no fue mejor cualquier tiempo pasado, sino tan sólo el de Garcilaso».

La sencillez, dulzura, amenidad y corrección de los versos de Garcilaso estaban continuamente en boca de los preceptistas en una época que gustaba de la bucólica y de la recreación clasicista. Garcilaso gozó durante mucho tiempo de un lugar preeminente en la relación de los poetas líricos, a pesar del tiempo transcurrido sin que se publicaran sus obras, y hay que recordar que fue uno de los poetas que antes adquirió el estatuto de clásico, ya desde las tempranas *Anotaciones* de Herrera. Se trata del poeta lírico más citado en la *Poética* de Luzán con clara diferencia con respecto a sus más inmediatos seguidores: Solís, Góngora, L. L. Argensola, Herrera y Luis de Ulloa. En su *Arte de hablar* ya era para Luzán uno de los principales representantes de la pureza de estilo, junto a Herrera, fray Luis de Granada, Cervantes, Lope, Mariana, Saavedra o Calderón. Asimismo Mayans lo cuenta entre los poetas más citados en su *Retórica*, sólo después de fray Luis de León y de Góngora²⁶⁰. Jacobs (2001: 252) nos recuerda que Garcilaso de la Vega fue considerado por muchos autores como el renovador del *buen gusto* en el siglo XVIII, influencia que persistió gracias a la reedición de sus obras: en 1765 se publicaron en Madrid las *Obras de Garcilaso de la Vega ilustradas con notas*. El editor y comentarista anónimo de los poemas de Garcilaso fue Nicolás de Azara y Perera. Hasta el momento el estudio más minucioso y exhaustivo sobre la importancia de Garcilaso de la Vega en la lírica castellana posterior se lo debemos a Russell P. Sebold (2003).

²⁶⁰ Estos datos sobre la importancia de Garcilaso pueden contrastarse en ARADRA (2000: 241), PALACIOS FERNÁNDEZ (1983: 527-528) y SEBOLD (2003: 23 y siguientes).

En el mismo capítulo de los *Orígenes* aparecen mencionados como modelos recomendables para la imitación otros poetas del Siglo de Oro que efectivamente serían imitados después por muchos poetas neoclásicos: Fernando de Herrera, los Argensola, Esteban Manuel de Villegas, Alonso de Ercilla, el bachiller Francisco de la Torre, etc. Pero la figura que casi llega a rivalizar con Garcilaso es fray Luis de León.

Fray Luis de León es otro de los valores que menos ha fluctuado, modelo perfecto de prosista, traductor y poeta, considerado en el Setecientos uno de los más dignos de ser leídos, estudiados e imitados. Los juicios laudatorios sobre fray Luis de León abundaron durante esta época, siempre presente en las recomendaciones de los principales teóricos. En él concurrían temática, estilo, composiciones, inspiración y fuentes del más genuino gusto neoclásico, a la vez que materializaba los buenos resultados que una imitación inteligente de los clásicos podía proporcionar. También se le considera un gran imitador de los clásicos y buen traductor. Es elogiado por la pureza de su lengua, la llaneza y sublimidad de su poesía. Fray Luis goza de toda la admiración en la obra de Velázquez, pues reúne méritos suficientes para ser tenido por uno de los grandes poetas del siglo:

Por entonces floreció Fr. Luis de León, a quien no solo nuestra lengua, sino también nuestra poesía debe en gran parte la altura a que llegó en esta edad. Un genio superior cultivado con el conocimiento de las lenguas sabias condujo felizmente a nuestro poeta por las sendas más difíciles del arte; imitando y aún traduciendo los mejores originales de las naciones más cultas, como Píndaro, Horacio, Virgilio, Tibulo, el Petrarca y el Bembo, no siendo

de menos consecuencia las versiones que hizo de algunos libros sagrados²⁶¹.

En el centro del canon poético del siglo XVIII se alzan las figuras de Garcilaso de la Vega y fray Luis de León, dos de los poetas más citados en poéticas, retóricas y antologías de este periodo²⁶². Garcilaso de la Vega y fray Luis de León son dos autores centrales que no sufrieron cambios sustanciales en su valoración, a diferencia de otros escritores, mucho más sujetos a las fluctuaciones de los gustos estéticos. Ambos se erigieron en modelo de expresión y trabajo poético en multitud de tratados ya que, además de su indiscutible mérito literario, plasmaban las aspiraciones poéticas de una época que apreciaba sobremanera la estética clásica, que estos a su vez habían bebido de fuentes latinas e italianas; incluso algunos —caso de fray Luis de León o Villegas— fueron apreciados también por su traducción y divulgación de textos clásicos.

Garcilaso y fray Luis fueron, pues, los grandes modelos de la lírica del XVI. Pero el XVIII tuvo una acusada predilección por otros poetas de principios del XVII que salían del ámbito estrictamente bucólico y ascético. Pese a las valoraciones positivas, no eran pocos los que percibían todavía cierta dureza y desaliño, no sólo en Garcilaso, sino en general en la poesía de la época. El momento álgido de la perfección poética, de una mayor armonía y dominio lingüístico se sitúa entonces a principios del XVII, con Villegas, los Argensola y otros poetas que florecieron en ese tiempo²⁶³.

Otro lugar destacado entre los poetas de esta época lo ocupan los hermanos Argensola. En la década de los treinta ya en su *Poética* Luzán situaba del mismo lado los sonetos de Garcilaso y Lupercio

²⁶¹ *Orígenes*, página 64.

²⁶² Así lo señala, entre otros, Rosa María ARADRA (2000: 240).

²⁶³ Cf. ARADRA (2000: 247-248).

Leonardo Argensola, frente a la afectación y los conceptos de Góngora y de los poetas de su escuela; y Mayans los recomendaba en sus listas de autores ejemplares porque sus versos no habían llegado a mancharse con los excesos posteriores. De Bartolomé Leonardo de Argensola dos son las características que provocan alabanzas: la pureza de su idioma y la profundidad de pensamiento. Los autores del Setecientos encuentran en él la seriedad de ideas y la reflexión continua, muy del gusto dieciochesco. Se alaban sus sátiras, especialmente las que critican las nuevas tendencias gongorinas. El juicio que estos dos poetas reciben en los *Orígenes* es absolutamente elogioso:

Los dos hermanos Argensolas deben ponerse junto a Fr. Luis de León, y reputarse por los Horacios españoles, pues es menester confesar que después acá no ha tenido España otros dos poetas tan buenos como ellos²⁶⁴.

Un autor también positivamente valorado en este canon dieciochista es Villegas, uno de los habituales del canon literario de este periodo, sobre todo si tenemos en cuenta el gusto por lo bucólico de la poética neoclásica. Como Garcilaso y fray Luis, Villegas representa una de las prolongaciones literarias más destacadas de la centuria por la influencia que ejercieron sus versiones de Anacreonte y Horacio en muchos poetas ilustrados. Fue muy utilizado en la ejemplificación preceptiva, sobre todo por la suavidad y delicadeza de su poesía. Arropado con los favorables juicios de Luzán en su *Poética*, Villegas también es admirado por ser un excelente traductor e imitador de los clásicos para Velázquez:

²⁶⁴ *Orígenes*, página 64.

En esto le aventajó D. Esteban Manuel de Villegas, que tuvo una admirable facilidad para el ritmo, pasando a imitar en castellano el artificio y medida de los versos latinos sáficos hexámetros y pentámetros. En sus poesías se admira el espíritu de Horacio, la suavidad y gracia de Anacreonte, la galantería de Tibulo; la urbanidad de Propercio, y el genio para imitar la naturaleza de Teócrito. Además de las poesías suyas, que andan impresas con el nombre de *Eróticas*, tenemos del mismo autor la traducción de Boecio, que merece una estimación igual a la que logran los demás escritos suyos²⁶⁵.

La nómina podría completarse con otros ejemplos. Pero nos parece más interesante comentar algunos datos sobre la fluctuación en la valoración de los autores que forman parte del canon de la literatura española²⁶⁶. Los textos del XVIII reflejaron el gusto contemporáneo por una serie de autores, hoy considerados de segunda fila y que entonces gozaron de numerosas referencias. Muchos de estos autores irán pasando a un segundo plano a lo largo del siglo XIX, a la vez que se iba produciendo el ascenso de otros. Uno de ellos es Fernando de Herrera, que recibió una creciente valoración durante el siglo. Conocido fundamentalmente como comentarista de Garcilaso, no fue reeditado en el siglo ni fue objeto de especial atención por parte de Luzán o Mayans. Para Velázquez su poesía adolece de ciertos defectos que lo hacen estar por debajo de un poeta como Villegas, al que se referirá justamente después:

Fernando de Herrera mereció por este tiempo el renombre de *Divino*; y no se puede negar que tenía espíritu y fuerza en el decir, aunque el

²⁶⁵ *Ibid.*, páginas 63-64.

²⁶⁶ Sobre la fluctuación del canon en el siglo ilustrado nos ofrece más datos Rosa María ARADRA (2000: 252).

demasiado esmero que puso en limar sus versos los hace algo desagradables a los que aman la armonía y suavidad de la rima²⁶⁷.

San Juan de la Cruz es un ejemplo de autor olvidado por el XVIII; las poéticas, retóricas y preceptivas más importantes del siglo apenas mencionaron su obra, y en las pocas ocasiones en las que se nombra no fue por su producción poética sino por sus obras en prosa. Velázquez ni siquiera lo nombra y habrá que llegar hasta la historia de la literatura de Gil de Zárate (1844) para encontrar un comentario con cierta extensión sobre la producción de este autor en prosa y verso. Un poeta que puede ejemplificar el caso contrario es Pedro de Padilla, muy valorado por Velázquez, pero que no consideraríamos como un autor fundamental del canon de la poesía renacentista, a la altura casi de Garcilaso:

Pedro de Padilla, natural de Linares, es uno de los mejores poetas de este siglo, principalmente si se atiende a las églogas que compuso, que casi son tan buenas como las de Garcilaso. Padilla supo unir a la facilidad y hermosura de su estilo una igual fecundidad en la invención²⁶⁸.

Particular interés para nosotros ofrece la relación de Velázquez con Quevedo. En su periodización lo incluye todavía como perteneciente al siglo áureo, es decir, destacándolo del resto de autores barrocos responsables del mal gusto. Pero, además, Velázquez cree, erróneamente, haber editado sus poesías, y es imposible pensar en la edición de un poeta si no es por su carácter «ejemplar». En el apartado 3.5 hacíamos referencia a los juicios positivos de Velázquez

²⁶⁷ *Orígenes*, página 63.

²⁶⁸ *Ibíd.*, página 61.

sobre Quevedo, al que consideraba un autor digno de estar a la altura de los grandes de nuestra poesía, junto a Garcilaso, los Argensola o fray Luis. En los *Orígenes* se le alaba por su faceta de poeta y de traductor. No se trata de un autor, por tanto, que corresponda a la cuarta edad, y queda fuera del gusto corrompido propio de los autores barrocos.

A lo largo del siglo Quevedo tenía suficientes motivos para sufrir un desprecio similar al que veremos que sufre Góngora, pero existe una ola de comprensión hacia este autor. Quevedo, antigongorino, es reconocido por su maestría, y es elogiado por su erudición y su profundidad de pensamiento. Se acomoda perfectamente con su tono moral y reflexivo a la actitud filosófica dieciochesca. Existen bastantes ediciones de sus obras en prosa y verso a lo largo del siglo XVIII, y Diego de Torres Villarroel será su valedor en la primera mitad del siglo XVIII. Mayans reconoce su mérito, y desde Luzán pasa al bando de los poetas modélicos por su oposición al gongorismo. A mediados del XVIII se hallaba en los primeros puestos entre los impulsores de la decadencia poética de que habla Velázquez, aunque no será precisamente nuestro autor quien más críticas le dedique.

4.7.3 LA «CUARTA EDAD»

Como hemos visto en el apartado dedicado a la periodización, el inicio de la «cuarta edad» tiene un momento concreto que puede situarse a principios del siglo XVII: «La poesía, que hasta entonces había seguido entre nosotros los pasos de las demás artes y ciencias, empezó a decaer a la entrada del siglo decimoséptimo» (página 67). Paradójicamente es la misma poesía que había incitado a la

introducción del buen gusto en la literatura española la que provoca ahora su decaimiento:

La poesía toscana, que después de restablecida había llegado a su mayor perfección, empezó a decaer de nuevo por el desorden y **mal gusto** que introdujo en ella el Caballero Marino y otros, que con el vano aparato de pensamientos agudos, conceptos sutiles, metáforas desmesuradas y alusiones impropias, afearon la natural belleza y majestad de la poesía²⁶⁹.

Velázquez alude aquí al marinismo, lo que nos hemos habituado a denominar como *barroco*. La polémica acerca del origen de este decaimiento de la poesía se prolongó con los italianos. Los italianos ya habían acusado a los españoles de ser los corruptores del gusto en Italia desde mediados del XVI. La polémica la soliviantaron Girolamo Tiraboschi, Saverio Bettinelli y Francesco Saverio Quadrio, que culparon a los españoles por haber introducido en Italia el mal gusto literario: Quadrio afirma que Lope de Vega había violado y ridiculizado las reglas aristotélicas, contribuyendo a la difusión del horrible gusto de los «conceptos» mucho antes que Marino. Los críticos españoles y especialmente los jesuitas expulsos de la segunda mitad de siglo fueron los que se pusieron a devolver esta crítica pero cambiada. Mayans culpa a Paravicino. Luzán señala a Malvezzi como el culpable:

[...] y yo creo que la infección nos vino de Italia, así como un siglo antes nos había venido la cultura, y que nos la trajo y comunicó el conde Virgilio Malvezzi en su afectadísima e insufrible prosa

²⁶⁹ *Ibíd.*, página 67. La negrita es nuestra.

castellana, que desde luego tuvo aplauso e imitadores, siendo los primeros los poetas²⁷⁰.

Velázquez culpa a las letras italianas del siglo XVII de la decadencia de la poesía española «por modo de contagio», a través de la influencia de Marini y sus seguidores en los escritores españoles que residieron entonces en la península itálica. En esta cuarta edad, los poetas pusieron todo su cuidado «en la agudeza de su ingenio y en la viveza de su fantasía». Como Luzán, Velázquez achaca tan «depravado estilo» a los preceptos del *Cannocchiale aristotelico* (1655) de Emmanuele Tesauro y a la *Agudeza y arte de ingenio* (1648) de Gracián (página 68). Baasner (1995: 106) anota que este gesto de apuntar hacia Italia como responsable de los males de la poesía castellana se convertirá en el gesto predilecto de los historiadores de la literatura posteriores, y nos recuerda a Luzán (y su segunda edición de la *Poética*), a Andrés (que nombra a Chilini y Preti) y a Masdeu (que hace responsable a Tibaldeo).

Otros países se vieron afectados por la llegada del «mal gusto», cuya procedencia geográfica fue una cuestión muy debatida y discutida, y que tuvo un fuerte elemento nacionalista. En otros países era frecuente acusar a España de esta supuesta degeneración. Como hemos visto, la acusación española se centró en los italianos, acusación que fue ganando terreno con los años. Pero al referirse al estilo de Góngora unas páginas más adelante, Velázquez acepta con cierta ironía conceder el origen del «estilo culto» a los portugueses, y responde así a la reivindicación del historiador Faria y Sousa:

²⁷⁰ Ignacio de LUZÁN: *La Poética*, libro I, capítulo III. En la edición de Russell P. SEBOLD (1977) páginas 143-144.

En lo que mira al estilo de D. Luis de Góngora, por no hacerme cargo de todas las impugnaciones y defensas que con igual desacierto se han hecho de él, solo diré que de buena gana podemos ceder a los portugueses, como a cualquiera otra nación que lo solicite, la gloria de esta invención, condescendiendo desde luego a la pretensión de Manuel de Faria y Sousa, que por procurar a su nación todas las glorias de que la contempló digna, no la quiso escasear la de haber sido la primera que escribiese en el estilo culto, cuando dice: *El Rey D. Sebastián fue el primero en España que escribió en el estilo que hoy llaman culto, como consta de algunas composiciones suyas en prosa difícil, como hoy los versos de quien los usa*²⁷¹.

Las ideas que veremos a continuación estaban ya apuntadas en su *Examen de la Virginia, tragedia española*, texto teórico de la Academia del Buen Gusto analizado en el apartado 3.3 de este estudio. En el apartado II de este texto afirma Velázquez:

España, que desde el principio del siglo XVI había conocido y cultivado la tragedia en su misma lengua original con un arte y un genio maravilloso, y que de repente había perdido ese gusto con la introducción de la tragicomedia, y con la alteración que padeció su poesía a principios del siglo XVII, en tiempo de Lope de Vega y Cristóbal Virués, vuelve a ver hoy restablecido sobre su teatro ese excelente poema²⁷².

²⁷¹ *Orígenes*, página 71.

²⁷² *Actas de la Academia del Buen Gusto que se celebraba en esta Corte por los años 1749-1751, con las poesías originales que en ella se leyeron*, manuscrito MS 18476 de la Biblioteca Nacional de Madrid; carpeta XIII, correspondiente al acta de la sesión de la Academia de 1 de octubre de 1750, folio 1r.

Esta tesis la vemos ampliada ahora en los *Orígenes*. Para nuestro tratadista tres han sido las sectas corruptoras del *buen gusto* (páginas 68-70). La primera es la de los dramaturgos, que ignoraron o despreciaron las reglas e introdujeron «el desorden, la falta de regularidad y decoro, la inverosimilitud y el pedantismo» en la escena: Virués, Lope de Vega, Pérez de Montalbán, secundados por Calderón, Agustín de Salazar, Bances Candamo y Antonio de Zamora, quienes infundieron al drama una cierta «altura de estilo» que no se admitiría en géneros como la epopeya o la poesía ditirámbica:

La primera fue la de los que ignorando o despreciando las reglas de la poesía dramática que nos dejaron los antiguos, corrompieron el teatro, introduciendo en él el desorden, la falta de regularidad y decoro, la inverosimilitud, y el pedantismo que todavía vemos sobre las tablas, siendo los principales jefes de esta escuela Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, a quienes después siguieron, refinando más el **mal gusto**, D. Pedro Calderón, D. Agustín de Salazar, D. Francisco Candamo, D. Antonio de Zamora y otros que adelantaron este desorden hasta introducir en el drama una cierta altura de estilo que aun no sería tolerable en la epopeya ni en la poesía ditirámbica.

En segundo lugar se sitúa la *secta de los conceptistas* —cuyos autores fueron casi los mismos de la poesía dramática—, quienes privaron a la poesía de su necesaria sencillez, un tipo de poesía ya desaprobada por Horacio:

La segunda fue la secta de los conceptistas; quiero decir los que redujeron todo el primor del estilo poético a conceptos delicados, agudezas afectadas, pensamientos sutiles, metáforas desmesuradas,

hipérboles extravagantes; retruécanos, paranomasias, antítesis, equívocos, voces brillantes y sonoras, y clausulones de aquella especie que dio en otro tiempo motivo a la risa y el desprecio de Horacio, siendo los principales autores de este estilo en la poesía lírica casi los mismos que corrompieron la dramática.

Y por fin la *secta de los cultos*, afectados de «sabiduría poética», aficionados a la «oscuridad en la sentencia, voces nuevas y campanudas, al estilo hueco e hinchado, dicción pomposa y llena de estrépito» y cultivadores de «un dialecto enteramente nuevo en la poesía castellana». Estilo que singulariza en Góngora, reafirmado por Villamediana, Francisco Manuel de Melo, fray Hortensio Félix Paravicino y otros que «sólo consiguieron hacer menos sufrible su imitación»:

La tercera fue la secta de los cultos; esto es, los que afectando una cierta especie de sabiduría poética que los obligaba a separarse del modo vulgar de hablar, usaban de oscuridad en la sentencia, voces nuevas y campanudas, el estilo hueco e hinchado, la dicción pomposa y llena de estrépito, y finalmente un dialecto enteramente nuevo en la lengua castellana. El autor de este estilo fue D. Luis de Góngora, a quien procuraron seguir el Conde de Villamediana, D. Francisco Manuel, Fr. Hortensio Félix Palavisino, o sea, D. Félix de Arteaga, y otros, que solo consiguieron hacer menos sufrible su imitación²⁷³.

Pero, a pesar de todo, incluso en aquella época hubo doctos escritores que mantuvieron el prestigio de nuestras letras y de nuestra nación

²⁷³ *Orígenes*, páginas 68-70. La negrita es nuestra.

«desaprobando en sus escritos tan extrañas y perniciosas novedades» (página 73).

El mal gusto se impuso en el siglo XVII y consistió, en síntesis, en un uso hinchado de la lengua frente a la gravedad del siglo anterior. Las opiniones expresadas por Velázquez son representativas de toda la preceptiva poética dieciochesca y de la opinión mayoritaria en el siglo²⁷⁴, y encontraremos esta idea en otros autores posteriores a Velázquez. Como venimos insistiendo, el libro contiene ciertos elementos originales que deben reconocerse. Esta clasificación tiene el interés de ser un valor añadido más a la obra; así, la división de las tendencias poéticas del siglo XVII entre culteranista y conceptista parece tener su primera formulación en los *Orígenes*. Edward Sarmiento fue el primero en reconocer este mérito de los *Orígenes* en su estudio de 1958. Para este autor la probable fuente de todos los esfuerzos por aclarar la diferenciación entre la escuela culteranista y conceptista parten de la obra de Velázquez (1958: 147-148).

Posteriormente Andrée Collard reconoció también este mérito de los *Orígenes* en su monografía de 1967 acerca de la polémica sobre el estilo de Góngora y de Quevedo. Ya en el prólogo (1967: XI) anuncia una idea que desarrollará más adelante: la división en estas dos escuelas de la poesía de Góngora y Quevedo se debe, en primer lugar, a Velázquez: «José Luis [*sic*] Velázquez fue el primero en distribuir la literatura del siglo anterior en tres sectas superficiales de mal gusto, así como en tratar de caracterizar separadamente el culteranismo y el conceptismo, palabra que él parece usar por primera vez en español» (1967: 116). Y cita a continuación estas mismas páginas 69 y 70 de los *Orígenes* de las que estamos tratando. Una vez resumidas las ideas de Velázquez, afirma categóricamente Collard: «Las definiciones del culteranismo y del conceptismo, pues, arrancan

²⁷⁴ Vid. CHECA BELTRÁN (1998: 43 y 44).

todas de aquí» (1967: 117). Begoña López Bueno (2004: 75-76) señala además que a partir de Velázquez todos los historiadores de la literatura «sin excepción» emplean la expresión acuñada por nuestro autor, para designar como *estilo culto* o *culteranismo* el empleado por Góngora.

Una gran reacción antibarroca favoreció la reflexión sobre la literatura del siglo precedente, de manera que se convirtió en un revulsivo. Para los autores reformistas el Barroco trajo a la literatura la destrucción total. Las posturas fueron encontradas a veces, pero las actitudes más radicales se pueden entender por la obsesión contra la degeneración barroca, causa de la corrupción del «siglo presente». De estas posturas encontradas hemos hablado al ocuparnos de las discusiones en el seno de la Academia del Buen Gusto (apartado 3.2), aunque tendremos que volver a hacer referencia a ello al tratar de la recepción de Góngora en el siglo ilustrado.

Con respecto a los autores tratados en esta cuarta edad, la percepción de Velázquez, como la de la mayoría de los tratadistas de este siglo, es que poco a poco la literatura del Siglo de Oro sufre un proceso de amaneramiento que la aleja de la frescura y naturalidad tan alabada en la Ilustración. Como hemos visto justo en el final del apartado anterior, Velázquez reconoce con cautela perfecciones en poetas que se inician y viven en el siglo XVII como son los Argensola o Quevedo, autores que apuntan el final de la etapa áurea de la poesía española.

Hablar de la recepción de los poetas del siglo XVII en la preceptiva del siglo XVIII exige, en opinión de Rosa María Aradra (2000: 258-259) una clara separación entre lo que es la práctica literaria de la época y los modelos impuestos por retóricas y poéticas, no siempre coincidentes. La valoración que desde estas últimas se hace de la solidez, de la claridad, y de la expresión dulce y agradable,

repercute en la preferencia por determinados escritores, incluso por determinadas obras en detrimento de otras. La recepción de algunos autores materializa en cierta medida el enfrentamiento que se establece entre dos modos diferentes de ver un mismo fenómeno literario, un mismo autor o unas mismas obras: el de quienes canonizan a un escritor por medio de la imitación directa de sus obras y, por tanto, contribuyen a su éxito literario, y el de quienes desde los cauces oficiales pretenden imponer un gusto opuesto al del gran público, o al menos a un amplio sector. Esta oposición nos puede ayudar a entender las tensiones a la hora de aceptar o no ciertas actitudes estéticas en el nuevo canon neoclásico. Dentro del canon de lo no imitable se encuentra Góngora, que en este siglo se convierte en un autor bastante citado no tanto como modelo digno de imitación sino como muestra ejemplar de la desviación del genio y de la corrupción poética que se pretende superar²⁷⁵. Paradójicamente se torna uno de los autores más citados, pero nunca publicados. Es un modelo negativo de primer orden, aunque su valor cambiará a lo largo del siglo.

Un tópico repetido por muchos teóricos durante el siglo es que se aprecia la genialidad de los autores barrocos, pero se rechazan por el mal ejemplo que dieron a muchos imitadores que, no llegando a su altura, fueron los que realmente corrompieron la lengua literaria. Esta idea marcará la recepción de los autores barrocos y su inclusión o no en el canon literario. Un ejemplo paradigmático es el de la obra de Góngora.

Previamente a la obra de Velázquez existía ya un ambiente en contra de la obra de Góngora²⁷⁶. Tanto Luzán como Mayans tienen en cuenta los méritos literarios del poeta cordobés al principio de la

²⁷⁵ Véase Rosa M^a ARADRA (2000: 260).

²⁷⁶ Un estudio clásico sobre la evolución en la recepción de la obra de Góngora durante el siglo XVIII es el de Nigel GLENDINNING (1961).

renovación de la preceptiva dieciochesca, pero posteriormente sufrirán un cambio en la percepción de este autor.

En los años de la *Oración en alabanza de las obras de don Diego Saavedra Fajardo* (1725) Mayans todavía considera a Góngora un autor importante al que tener en cuenta. Pero diez años más tarde la situación cambia, y las críticas que se vertían contra los imitadores de Góngora empiezan a verse contra este mismo autor, de manera que el uso caprichoso del estilo culto en los imitadores se debía a los caprichos del propio Góngora.

En 1737 se repite la misma idea en otros autores y críticos importantes. Glendinning (1961: 332-333) afirma que los editores del *Diario de los Literatos*, que trataban como Mayans de corregir las malas tendencias de la literatura, insisten en atacar a los imitadores de Góngora pero en respetar sus conocimientos y su técnica, y lamentan las malas imitaciones de Góngora, que sólo logran desacreditar al gran poeta.

Hasta esa fecha de 1737 no hay ninguna crítica tajante contra Góngora. Muchos le elogian y procuran imitar su estilo, y los críticos distinguen entre las cualidades de Góngora y la de sus imitadores. Pero desde los años veinte del siglo se nota la preocupación creciente de los críticos por el abuso del uso culto, responsable de la mala opinión que se tenía de la literatura española en el extranjero. Esta preocupación por el crédito nacional les lleva a finales de los años treinta a atacar al mismo Góngora y a otros autores cultos del siglo anterior, y a achacarles las mismas faltas de capricho y voluntariedad que notaban en sus seguidores dieciochescos.

Es en este momento cuando aparece un crítico fundamental en la formación de Velázquez. En la *Poética* Luzán va más allá de Mayans en las críticas a Góngora. En varios lugares critica la obra de Góngora, y solo pueden exceptuarse los romances. Prácticamente

atribuye toda la decadencia de la literatura española desde el principio de su libro a Góngora, aunque Lope le parece igualmente culpable con respecto al teatro. Encuentra en Góngora los defectos que antes otros habían visto solo en sus epígonos: su falta de orden y su oscuridad, un defecto que se oponía frontalmente a las teorías estéticas de Luzán. Desde el capítulo III del libro primero, «Del origen y progresos de la poesía vulgar», en que hace referencia a Góngora por primera vez, un rápido repaso a las referencias a este escritor en la *Poética* nos mostrará que prácticamente todas tienen un valor eminentemente negativo. Para Glendinning (1961: 334) Luzán es un autor que va a ver a Góngora completamente a través de sus imitadores.

Pronto surgieron nuevas reivindicaciones de Lope y Góngora, lo que provocó más ataques contra Luzán y su obra. La defensa de estos dos autores del XVII se publicó en el *Diario de los literatos* y la realizó Juan de Iriarte, uno de los pocos estudiosos serios de Góngora por aquella época, en opinión de Glendinning (1961: 335). La polémica siguió con la contestación de Luzán a Iriarte (Íñigo de Lanuza, *Discurso apologético de D. Íñigo de Lanuza, donde procura satisfacer los reparos de los señores diaristas sobre “La Poética” de D. Ignacio de Luzán*, Pamplona, 1740). La polémica, a juicio de Rinaldo Froldi (1983: 137), siempre fue comedida y ambos autores se trataron en todo momento con respeto y dignidad. Aradra (2000: 260) también nos recuerda la polémica entre Luzán y los editores del *Diario de los literatos*, y la defensa que hicieron de este autor. En dicha publicación se cuestionaron las críticas que Luzán hace de Góngora y Lope, puesto que se juzgan demasiado severas.

Esta misma actitud defendida por Luzán se encuentra entre algunos de los intelectuales que a principios de la década de los cincuenta formaban la Academia del Buen Gusto, tertulios del autor de la *Poética*. Otros, en cambio, no estaban de acuerdo con el

rechazo de Góngora y del estilo gongorino: entre ellos, el conde de Saldueña, el conde de Torrepalma, José de Villarroel y Porcel, que representa, en palabras de Glendinning (1961: 338) «el punto de vista intelectual de los que seguían admirando a Góngora abiertamente en la Academia». Acerca de la polémica en el seno de la Academia entre los autores reformadores y los clasicistas remitimos a lo comentado en el apartado 3.2.

Por muy moderado que fuese el interés por Góngora de algunos académicos como Porcel, este autor no agradaba en absoluto a los verdaderos reformadores de la Academia, los cuales querían acabar por completo con la influencia de Góngora por lo perniciosa que les parecía. Entre los autores más destacados opuestos radicalmente al gongorismo, además de Luzán, estarían Montiano y Juan de Iriarte.

Para Emilio Palacios Fernández (1983: 518) el intelectualismo creador de los autores ilustrados les lleva a desenterrar los múltiples monumentos de nuestra tradición literaria, desde el medievo hasta los momentos más inmediatos; la revisión del Siglo de Oro acapara gran parte del espíritu erudito de la época. Se hacen abundantes ediciones críticas de los poetas del XVI y XVII, pero el hecho de que Góngora quede al margen de este interés indica que estamos ante un poeta proscrito cuyas líneas estilísticas están fuera de las preferencias neoclásicas. Y concluye este autor afirmando: «El pasado se ordena en torno al presente con un maniqueísmo bastante revelador».

Su posición respecto a Góngora queda muy clara en las tres fuentes que hemos utilizado hasta ahora: su participación en la Academia del Buen Gusto, sus cartas a Montiano y su obra impresa. En la relación de obras manuscritas de Velázquez mencionadas por su primer biógrafo, Juan Sempere y Guarinos en su *Ensayo de una*

*biblioteca...*²⁷⁷, aparecen referidas unas *Lecciones gongorinas*. Esta obra no se ha podido encontrar, como tampoco referencia alguna en autores posteriores, por lo que ignoramos si en esta obra Velázquez confeccionó un comentario serio o satírico sobre este autor.

En 1753 Velázquez publicó la segunda edición de las *Poesías que publicó don Francisco de Quevedo... con el nombre del Bachiller Francisco de la Torre* (Madrid, 1753). En el discurso preliminar Velázquez habla de Góngora como uno de los «malos poetas de su siglo, que habían empezado a corromper la lengua y la poesía castellana con el uso de voces bárbaras y oscuras, con frecuentes latinismos, con un estilo hinchado y lleno de vano estrépito, con imitaciones frívolas, afectadas e impertinentes, y con los demás vicios propios del lenguaje y estilo que en aquel tiempo se llamaba *culto*» (p. XVII).

De la correspondencia entre Velázquez y Montiano y Luyando podemos extraer datos interesantes sobre este respecto. En carta fechada en Mérida el 23 de marzo de 1753 se quejaba de que algunos que forman parte de la Academia fuesen de los que «sienten por la parte opuesta al buen gusto» (folio 36r), y por tanto, de distinta opinión que él. Veremos en el apartado dedicado a los autores contemporáneos cómo Velázquez se resiste a citar al conde de Torrepalma y a Porcel, y en sus cartas nos transmite la idea de que espera levantar cierta polémica con su libro por lo que dice, entre otros, de Góngora, Lope y Calderón. En la carta escrita en Granada el 23 de octubre de 1753 dice haber reñido con Porcel «más de una vez sobre Góngora; y ha pateado luego que le vio colocado entre los malos poetas en el discurso al Bachiller de la Torre. Discurra V. lo que habrá en saliendo a luz los orígenes» (folio 113).

²⁷⁷ Juan SEMPERE Y GUARINOS: *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, tomo sexto, Madrid, Imprenta Real, 1789, página 152.

Solo tres son los autores a los que Velázquez dedica cierta atención en este apartado de los *Orígenes*. Góngora es citado dos veces, dos textos a los que ya hemos hecho referencia en este apartado. La primera es como uno de los integrantes de la tercera secta, la de los autores del estilo culto (página 70). En la segunda reconoce que este autor ha recibido tanto defensas como alabanzas, aunque no lo censura de forma rotunda o con una expresión negativa. El texto lo veíamos un poco más arriba al hablar de la adjudicación de la creación del llamado «estilo culto» (página 71).

Después de Góngora, en la lista de escritores censurables se sitúa Pedro Nolasco, gran seguidor del poeta cordobés, para cuya crítica nos remite al juicio publicado por el *Diario de los literatos* en 1737. Nolasco es un caso llamativo del mal gusto corriente entre los imitadores de Góngora en la época:

De los que procuraron después imitar el estilo de Góngora, ¿qué podré añadir a lo dicho, cuando en nuestros días hemos visto su infeliz catástrofe en el poema de S. Antón Abad, escrito por D. Pedro Nolasco de Ozejo? Me contentaré con repetir lo que en el extracto de este culto y ridículo poema advirtieron los autores del *Diario de los literatos de España* [...] en semejante ocasión²⁷⁸.

El último autor que centra el interés de Velázquez es Lope, al que tratará con detenimiento más adelante:

²⁷⁸ *Orígenes*, página 72.

De Lope de Vega, y del desorden que introdujo este y fue creciendo después en el teatro, hablaré cuando trate de la comedia española [...] ²⁷⁹.

La fortuna de Góngora a lo largo del siglo ilustrado fue muy desigual. Aradra (2000: 262) nos recuerda que Quintana editó en 1807 sus canciones, sonetos, romances y letrillas, es decir, la parte más accesible de su obra. Para Quintana, Góngora continúa desempeñando el papel asignado por los neoclásicos recordado en las recientes reediciones de Luzán (1789) y Velázquez (1797).

¿Cómo explicar la situación tan desastrosa de las letras, su postramiento? Al principio de la cuarta edad veíamos las causas, que vuelve a apuntar Velázquez en un párrafo bastante significativo:

No se podía esperar menos de un siglo corrompido en que las letras estaban abandonadas y el buen gusto casi desterrado de toda la nación. Ya no se conocía lo que era elocuencia, si no se reputa por tal la que usurpaba frecuentemente como virtudes de la dicción todos los vicios que reprenden en el estilo los maestros de esta difícil arte. El espíritu de bagatela, que se llegó a apoderar de los poetas y oradores, consiguió que se aplaudiese con el título de *discreciones* lo que en otro siglo más culto se hubiera abominado como la mayor monstruosidad del estilo, porque en los siglos en que prevalece la ignorancia, la vana sutileza pasa por ingenio ²⁸⁰.

Una de las cuestiones que veremos en el apartado dedicado a la recepción de los *Orígenes* es el rechazo que la obra tuvo por parte de quienes vieron en ésta una crítica mordaz a la poesía de Góngora. Pero

²⁷⁹ *Ibid.*, página 73.

²⁸⁰ *Ibid.*, página 70.

consideramos que no se ha tenido lo suficientemente en cuenta que la crítica de Velázquez no es tanto al gongorismo culto como a quienes copiaron ese estilo y lo convirtieron en una forma de poesía rebuscada y artificial. De hecho volverá a insistir en esta idea en el apartado siguiente, como veremos, cuando se ocupe del estado actual de la poesía, donde afirma «la poesía castellana va volviendo a recobrar su antigua majestad y decoro, a pesar de las puerilidades y vicios con que de nuevo han procurado afearla algunos malos poetas que pueden considerarse como las últimas reliquias de la ignorancia del siglo pasado» (página 73). No olvidemos que existe un estilo barroco a principios de siglo, herencia literaria del siglo anterior, y que los poetas de las primeras décadas del Setecientos elaboraron su poesía con un estilo más o menos barroco sin plantearse la necesidad de un cambio o renovación.

Al ocuparse de esta poesía, creemos de sumo interés resaltar la percepción que nuestro tratadista tiene de estar viviendo una nueva época, un nuevo siglo, como se evidencia cuando contrasta el siglo XVII con el siglo actual:

No creo necesario detenerme aquí a examinar si los principales jefes de esta revolución son o no dignos de una más individual censura, y menos si sus escritos los hacen o no acreedores a ser colocados en el parnaso español entre los buenos poetas castellanos, porque sería ofender en cierto modo a un **siglo tan instruido como en el que vivimos** sospechar que aún hoy era necesario este desengaño, y solo se lograría enfadar a los que en estos asuntos tienen voto, con repetirles de nuevo una disputa que solo hubiera sido tolerable en un siglo como el pasado²⁸¹.

²⁸¹ *Ibíd.*, páginas 70-71. La negrita es nuestra.

Precisamente Álvarez de Miranda (1992: 206) cita estas palabras de Velázquez como precursoras de la denominación *siglo ilustrado*, y se refiere a la estrecha cercanía entre los conceptos *ilustrar* e *instruir*. Para este autor la acuñación de *siglo ilustrado* está próxima, y en su obra Velázquez ya la está anunciando.

4.7.4 LA «QUINTA EDAD». LOS AUTORES CONTEMPORÁNEOS

La presencia de autores contemporáneos en la preceptiva literaria del siglo XVIII no fue tan importante como la de los autores de las dos centurias anteriores o la de los autores clásicos. Una de las causas de esta ausencia puede residir en la resistencia propia de incluir autores vivos en unos textos con carácter normativo o historiográfico.

En general se puede decir que a medida que avanza el siglo más se acortan las distancias entre el tiempo de los autores que sirven para ilustrar la teoría literaria y el de la fecha de su composición, en la misma progresión que experimenta la propia crítica. De la convivencia de una retórica antigua centrada en los modelos clásicos grecolatinos y la moderna, que adopta los del Siglo de Oro, pasamos a una teoría que empieza a aceptar un canon contemporáneo, una vez que se van superando los síntomas de decadencia en las letras de la primera mitad de la centuria. Así pues, hasta la segunda mitad o último tercio del XVIII no encontraremos ejemplos destacables de autores contemporáneos, solo cuando el perspectivismo histórico permite ver la evolución de la literatura y de la oratoria ante los progresos experimentados durante el reinado de Carlos III²⁸². En opinión de Sebold (2003: 108) Velázquez conoce a los más importantes poetas

²⁸² Cf. Rosa María ARADRA (2000: 281).

españoles de su tiempo por haber sido contertulio de ellos en la Academia del Buen Gusto, por lo que sus criterios sobre la poesía de la época deben ser tenidos en consideración.

La correspondencia nos muestra a nuestro autor dubitativo en el juicio que debía emitir sobre la poesía de otros miembros de la Academia que, como el conde de Torrepalma, practicaban un gongorismo brillante, es decir, lo contrario de lo que para Velázquez representa *el buen gusto*. Caso González (1981: 410) nos recuerda un hecho importante en la vida de Velázquez como fue su pertenencia a la Academia del Trípode de Granada. En 1743 Velázquez fue recibido en la Academia del Trípode de Granada, donde tomó el nombre de *El Caballero Doncel del Mar*. Pero esta etapa de convivencia con los intelectuales granadinos no impidió que sobre Torrepalma recayera el juicio negativo del intelectual malagueño, que lo considera como uno de los equivocados seguidores de Góngora. Escribe a Montiano con fecha de 23 de marzo:

Y quisiera que Vmd. me dijese cómo me he de conducir para hablar del estado actual de nuestra Poesía, sin dejar de decir la verdad y sin chocar al Conde y a los que se sienten por la parte opuesta al buen gusto (folios 35v-36r).

Se trata de una de las primeras cartas escritas durante su viaje. Velázquez está en pleno proceso de elaboración de los *Orígenes* y se nos muestra dubitativo sobre cómo referirse a autores que lo conocen y que lo han tratado y, por tanto, van a leerlo con toda seguridad.

Mientras en su viaje va elaborando los *Orígenes*, Velázquez confiesa a Montiano en su correspondencia que no quisiera mencionar en su libro al conde de Torrepalma ni a Porcel («de quien son buenos

algunos pedazos»), aunque se siente obligado por razones de amistad (carta fechada en Mérida el 30 de marzo de 1753, folio 37v).

En una carta posterior (carta fechada en Mérida el 13 de abril de 1753) parece que Velázquez ha tomado ya una decisión con respecto a Torrepalma y Porcel, y confía en que la obra generará cierta polémica: «Bastante tendré que hacer con el polvo que se levantará con Góngora, Calderón y Lope» (folio 41r). En esta carta Velázquez se refiere a Porcel no sin cierta ironía:

No hablemos del diluvio de Deucalión, ni de otra cosa de Su Señoría. Yo alabo lo que realmente es bueno, que es su ingenio; pero ¿qué obra suya puede ser de buen gusto? En Porcel, por ser de la religión descalza del Parnaso, alabo los buenos remiendos, que también alabó Horacio (folio 41r).

Por las razones que hemos visto en el apartado anterior, para nuestro tratadista los buenos fragmentos en las obras de Porcel serían aquellos en los que imita a Garcilaso y no a Góngora.

Más adelante Velázquez hace un comentario sobre la obra de Torrepalma en carta de 20 de abril:

No me hable V. de las obras del Conde. En leyendo V. la 3ª parte de los Orígenes verá lo que digo acerca de la Comedia, que es el Artículo más largo de todos, y creo que no le ha de disgustar (folio 43r).

En esta misma página Montiano inserta una anotación en la que expresa su disensión con Velázquez: «Insisto en que se cite su Discurso y doy la razón que tengo para ello» (folio 43r). Parece que lo

decidido por Velázquez sobre las referencias a la obra de Torrepalma no ha gustado a Montiano. Así que en la carta de 4 de mayo Velázquez termina admitiendo el criterio de su interlocutor:

Del Conde diga V. lo que quisiere, y lo que V. me apunta del modo como lo ha añadido, me parece bien; porque realmente en cualquier obra suya hay estudio, y ingenio, y acaso todas pecan por tener demasiado de uno, y otro (folio 48v).

Finalmente ambos fueron alabados en los *Orígenes*, como puede verse en la página 75 de la primera edición:

También merecen una particular estimación el ingenio del Conde de Torrepalma, bien desempeñado en el discurso sobre la comedia española que aún no ha dado a luz, y las églogas venatorias del *Adonis* de D. José Porcel, en que hay pedazos excelentes, y tan buenos como los mejores de Garcilaso.

De Torrepalma sólo hace mención —y, como hemos visto, a ruegos de Montiano— del *Discurso sobre la comedia*, ya que le merece escaso crédito su lírica y desea enjuiciar el *estado actual* de la poesía «sin dejar de decir la verdad». En cambio, las églogas venatorias del *Adonis* de Porcel reciben un juicio muy positivo.

Para Jacobs (2001: 210) Velázquez elude aquí con destreza la polémica sobre el *buen gusto*, al traer a colación un texto poético inédito del conde de Torrepalma con el que el lector de su libro, simplemente, no puede comprobar cuánto se oponen las tesis en él propuestas a aquellas otras de Luzán, Nasarre y Montiano. Porcel, en

cambio, se compara con Garcilaso de la Vega, tan admirado por Velázquez.

Como se puede ver nuestro autor muestra su cautela a la hora de abordar el *estado actual* de la poesía española, la de su entorno y su contemporaneidad, que despacha, con el consejo de Montiano, en pocas páginas de su libro. Apercibe el «nuevo semblante» que la literatura va tomando en el correr del siglo XVIII, y siente que poco a poco «va volviendo a recobrar su antigua majestad y decoro» a pesar de las «puerilidades y vicios» de ciertos poetas barroquistas, «las últimas reliquias del siglo pasado» (página 73).

La reforma es obra del espíritu académico del Buen Gusto y ha tomado carta de naturaleza en la *Poética* (1737) de Luzán:

Dio principio a esta gran reforma D. Ignacio Luzán, publicando su *Poética* en el año 1737, obra la más útil e importante que se pudo entonces publicar en esta línea, porque en ella se halla recogido todo lo mejor y más sólido que sobre la poesía y sus principales partes y especies han discurrido los antiguos y los modernos, a que acompaña el gran juicio, método y claridad que se observa en las demás obras de este autor²⁸³.

Nasarre y Montiano han ayudado al restablecimiento del *buen gusto* por medio de los discursos sobre la comedia y la tragedia, ejemplificados los últimos en las modélicas *Virginia* (1750) y *Ataúlfo* (1753), paradigmas de «un poema que ya casi estaba abandonado entre nosotros» (página 75). Nasarre será también partícipe en este intento de reformar la poesía, gracias a su prólogo a las comedias de Cervantes (página 74).

²⁸³ *Orígenes*, páginas 73-74.

4.7.5 LA «BUENA POESÍA» Y EL «BUEN GUSTO», DOS EXPRESIONES DIGNAS DE CONSIDERACIÓN

Hemos dejado para el final de este apartado la consideración de dos expresiones que, por su configuración y simplicidad, podrían pasar desapercibidas, pero que, a nuestro entender, merecen alguna reflexión aparte.

Nos referimos a las expresiones «buena poesía» y «buen gusto», las cuales, aunque empleadas por Velázquez a lo largo de toda su obra, adquieren un relieve destacado en esta segunda parte de los *Orígenes*: «Origen, progreso y edades de la poesía castellana en general». Recordemos que ambas expresiones estaban ya anunciadas en obras anteriores de Velázquez. La expresión «buen gusto» la vimos utilizada ya en su *Examen de la Virginia, tragedia española* (folio 6r); el sintagma «buena poesía» aparecía en el prólogo a la edición de las poesías del bachiller de la Torre (página XX).

Hasta quince veces aparecerá en los *Orígenes* el concepto «buena poesía». Las dos primeras apariciones más la alusión de la página 93 se refieren a la poesía latina, para pasar luego a aplicar esta expresión a la poesía castellana (páginas 55, 56, 58 –tres veces-, 59, 65, 66, 74, 127, 167 y 174). A partir de la página 55 y hasta la 66 (ocho veces en total) este sintagma se pondrá en relación con el cambio de rumbo que se produce en la literatura española desde el final de la «segunda edad», pero muy especialmente a partir de la «tercera edad».

Sintomáticamente la expresión no la emplea el autor para la «cuarta edad», que corresponde al siglo barroco, y reaparecerá en la página 74, cuando Velázquez se ocupa del estado actual de la poesía,

y donde augura un buen futuro a los escritores que están llevando a cabo la reforma de las letras españolas.

A partir de ahí, en el resto de apariciones su uso implica referencias a la poesía del Siglo de Oro. Veamos algunos ejemplos.

En la página 56 se alude a la importancia de los cancioneros para la pervivencia de la poesía popular española, y se conecta con el concepto de *imitación*. Los cancioneros son una «invención que ha contribuido mucho a conservar la memoria de nuestros poetas antiguos, y que era digna de que la **hubiesen imitado** los que poco tiempo después restablecieron entre nosotros la **buena poesía**». En la página 58 llega a su culminación el uso de la expresión, pues aparece tres veces en esta página, y todas referidas al siglo XVI, el Siglo de Oro para Velázquez. De las tres apariciones, nos interesa fundamentalmente una, pues es en la que Velázquez nos define diáfananamente lo que es, en su opinión, la buena poesía:

[...] iba volviendo a renacer allí el gusto de la **buena poesía** toscana, que había ya empezado a decaer después de la muerte de Francesco Petrarca.

Los primeros que por este tiempo introdujeron en España la **buena poesía** fueron Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, D. Diego de Mendoza, Gutierre de Cetina y D. Luis de Haro [...] y otros, que supieron juntar al modo de rimar de los italianos todo lo demás en que consiste la **buena poesía**; esto es, **la imitación, la invención, las imágenes poéticas, la majestad de la dicción, la hermosura y facilidad del estilo, y el genio para lo grande y maravilloso.**

Velázquez nos ofrece aquí una primera definición de poesía. Nótese las que, para nuestro autor, son las cualidades que incluye la «buena poesía», entre las que podríamos destacar la importancia de conceptos

clave de la retórica como la *imitación*, un concepto que Velázquez incluirá posteriormente en su definición de *poesía* en la página 76, dentro del apartado III dedicado a lo que denominaremos la *teoría literaria* de Velázquez.

Pongamos lo dicho aquí también en relación con un pasaje de la *Disertación en prosa sobre la poesía* (folio 1r), el texto teórico que abría las intervenciones de Velázquez en la Academia del Buen Gusto. Allí, con bastante modestia, apuntaba ya las características que debe reunir la poesía para ser sublime y maravillosa:

La sublimidad de espíritu, la delicadeza del gusto, la viveza de la fantasía, la belleza de la invención, la energía de los pensamientos y todas las demás nobles cualidades del ingenio que necesita la poesía para ser sublime y maravillosa, jamás las conoció mi espíritu, sino para ejercitar mi envidia y mi admiración.

Después de haber entresacado los quince contextos donde aparece esta expresión, y cotejándolos entre sí, podemos deducir algunas conclusiones. En primer lugar tengamos en cuenta que *bueno* es el adjetivo de uso más general y más sencillo para cualquier juicio positivo de valor (de todo tipo de valores: éticos, estéticos, lógicos, útiles, etc.). «Buena poesía», sin más, o dicho de paso, equivaldría simplemente a «poesía estimable», por su cualidad favorable o por ajustarse a criterios o puntos de vista adoptados. Pero en el universo de discurso de Velázquez «buena poesía» tiene el sentido de «poesía óptima», en grado superlativo. La insólita reiteración del sintagma junto con los contextos en que aparece nos lleva a esta deducción. La expresión se asocia siempre con autores considerados como canónicos, y aparece en contextos en los que se alude al canon de la poesía española. En nuestra opinión se trata de una señal que nos

advierde de un hito en la historia literaria, y por su formulación verbal fácilmente podría haber pasado desapercibido.

Asociado al sintagma «buena poesía» aparece «buen gusto», una expresión usada casi tantas veces como la primera, catorce en total, y que tendrá también un peso similar en el libro. El concepto «buen gusto», su significado y complejidad ha sido tratado en diferentes apartados de este estudio. Recordemos lo tratado en el apartado 3.2.2: las discusiones en el seno de la Academia del Buen Gusto acerca de las normas poéticas y cómo esta academia se erigió en defensora del «buen gusto».

Hasta seis veces va a surgir esta expresión referida a la «tercera» y «cuarta edad». Pero mientras que en la «tercera edad» siempre aparece en un contexto positivo, en la «cuarta edad» se asocia a ideas como corrupción o abandono. Así, el «buen gusto» en esta edad se relaciona con escritores ejemplares como Medrano, o con los últimos buenos poetas de este siglo:

Las poesías líricas de D. Francisco de Medrano, publicadas al fin del poema de los *Remedios de amor* de D. Pedro Venegas de Saavedra, son de las mejores de aquel siglo, y se conoce el **buen gusto** con que se aplicó su autor a imitar la gravedad y juicio de Horacio²⁸⁴.

La buena poesía, que había llegado a su altura, empezó a ir declinando a fines del siglo, siendo los últimos que conservaron algo de este **buen gusto** el Conde de Rebolledo, Vicente Espinel, D. Luis de Ulloa, Pedro de Espinosa, D. Francisco Quevedo, D. Juan de Jáuregui, Cristóbal de Mesa, y otros, cuyas poesías no están todas

²⁸⁴ *Orígenes*, página 63. Como en las citas precedentes, la negrita es nuestra.

escritas con igual acierto, trasluciéndose en algunas de ellas el mal gusto que empezaba ya a reinar en la poesía castellana²⁸⁵.

La tercera referencia aparece un poco después, en la página 67. Esta época está tocando a su fin. Como veíamos anteriormente, una de las razones fundamentales que explicaban el surgimiento de esta edad de oro era la imitación de los clásicos; se trata de un factor que para Velázquez y el círculo de intelectuales al que él pertenece tiene un valor fundamental para la consecución del «buen gusto». Álvarez de Miranda (1992: 503) nos explica la «expansión dieciochesca» del significado de esta expresión, pues se extiende desde el ámbito estético al intelectual, y se asocia a la erudición, a la capacidad crítica, a la «afición al estudio, a las letras y ciencias».

En cuanto al uso de la expresión en la «cuarta edad», Velázquez considera el siglo XVII, en su conjunto, «un siglo corrompido, en que las letras estaban abandonadas y el **buen gusto** casi desterrado de toda la nación» (página 70). El concepto de *buen gusto* lo encontramos repetido tres veces en este apartado, y dos el concepto opuesto, el *mal gusto*. La primera referencia está asociada al momento justo en que, en opinión de Velázquez, termina la edad áurea y, con ella, el *buen gusto* en la poesía, por obra de Gracián y Tesoro: «y desde entonces empezó a faltar en España el **buen gusto** en la poesía y en la elocuencia» (página 68).

La siguiente referencia está inmediatamente después, en la misma página, y en ella se refiere Velázquez al desprecio y olvido de las reglas como el motivo fundamental de este decaimiento de la poesía:

²⁸⁵ *Ibíd.*, página 65. Una vez más la negrita es nuestra.

Los poetas de este tiempo, faltos de erudición y del conocimiento de las buenas letras, fiando demasiadamente en la agudeza de su ingenio y en la viveza de su fantasía, olvidaron y aun despreciaron las reglas del arte, siendo tres las principales sectas poéticas que entonces corrompieron el **buen gusto**.

La tercera referencia está en la página 70, como acabamos de ver. La novedad con respecto a la edad anterior es la aparición del término opuesto, el *mal gusto*. Las dos referencias nos han aparecido ya en textos citados. Justo al comienzo del apartado referido a esta «cuarta edad» encontramos la primera alusión, asociada a los introductores de la desviación en la poesía y la elocuencia (página 67). La siguiente mención se encuentra en el párrafo en el que se refiere a la primera secta, la de los corruptores del teatro (página 69). Pero, a pesar de todo, incluso en aquella época hubo doctos escritores que mantuvieron el prestigio de nuestras letras y de nuestra nación «desaprobando en sus escritos tan extrañas y perniciosas novedades» (página 73).

4.8 LA TERCERA PARTE: LA TEORÍA LITERARIA DE VELÁZQUEZ

La tercera parte del libro de Velázquez se titula «Principio y progreso de la poesía castellana en cada una de sus principales especies en particular». Tal y como el propio Velázquez nos había anunciado al principio de su libro, en este tercer apartado se ocupará de las partes de la que consta la poesía, del origen del verso y de la rima, del origen de las estrofas y de los distintos subgéneros de la poesía.

Los contenidos de los que se va a ocupar en esta tercera parte se refieren fundamentalmente a la poética y la métrica. Nos parece,

por tanto, que esta tercera parte de los *Orígenes* es la que más claramente contiene los conceptos fundamentales de la teoría literaria de Velázquez. Si exceptuamos lo dicho en el apartado 1.2 acerca de su concepción de *literatura* e *historia de la literatura*, y lo tratado en el apartado 4.6 sobre la periodización, el grueso de los conceptos de teoría literaria los encontramos en este capítulo de los *Orígenes*.

En la primera parte de los *Orígenes* Velázquez ya nos hablaba de la importancia de la poesía como elemento de civilización (página 3), lo que entronca directamente con sus ideas expuestas en la *Disertación en prosa sobre la poesía*; en la segunda parte había intentado avanzar una teoría particular sobre el origen de la poesía, concretamente en la página 33. Este texto tenía gran interés porque nos anunciaba las ideas que ahora Velázquez va a defender acerca del origen de la poesía. Para nuestro autor el origen de la poesía reside claramente en la música. Recordemos el texto:

Como la música se compone de ciertos tonos y números, necesita en lo que se canta determinado número y medida de voces acomodada al tono y cantidad de la música. De aquí nacieron los versos, que no son otra cosa que trozos de prosa reducidos a cierto número y cantidad de sílabas; y como un mismo cantar se volvía a repetir muchas veces, los cantores se veían precisados a sustituir otro igual número de versos; y de aquí nacieron las coplas. También se debe reducir a la música el origen de la cesura en los versos castellanos, porque obligada la voz en fuerza del tono musical a descansar en determinadas partes del canto, precisó al verso a seguir esta misma monotonía.

Es el turno ahora de la clasificación de la poesía y su historicidad. La división de la poesía sigue un criterio muy clasicista.

Se trata de una clasificación ordenada y taxonómica en la que cada fenómeno poético debe explicarse con su correspondiente origen.

Por último, debemos tener en cuenta que la piedra angular sobre la que descansa toda la teoría literaria de este siglo es el sistema de géneros. La primera cuestión que plantea el estudio de los géneros literarios es la propia delimitación de lo «literario». Aunque debemos partir de la premisa de que la noción *género literario* es difícil de delimitar y definir, y de que no existe unanimidad ni siquiera para concretar lo que tal concepto encierra en sí mismo, al menos debemos aceptar que un *género* es una institución literaria más o menos aceptada a lo largo de la historia literaria. Por su difusión y aceptación la tríada clasicista es el punto de referencia en el siglo ilustrado para la clasificación de los géneros. Esta es también la aceptada por Velázquez y la que expone en su obra. Haremos un repaso detenido a los diversos aspectos relacionados con la poesía (partes de que consta la poesía, origen del verso y de la rima, origen de las distintas estrofas) para pasar posteriormente al estudio de los distintos subgéneros de la poesía. Según la teoría neoclásica, el tema de un poema se relacionaba con la forma elegida, y la división en subgéneros de la poesía estaba sujeta a este principio. Relacionado con ello expondré en el apartado final algunos de los motivos por los que para Velázquez la narrativa no podía tener cabida en su historia de la literatura.

4.8.1 «PARTES DE QUE CONSTA LA POESÍA CASTELLANA»

José de la Calle (1972: 208-209) nos avisa de que el «término poesía es demasiado vago y con frecuencia multívoco. La calidad de lo “poético” puede aparecer o puede faltar tanto en la prosa como en el

verso. Ningún inconveniente habría en aceptar la convención semántica “poesía”=“verso”, siempre que a la hora de establecer la distinción respecto de la “prosa” se prescindiera de una serie de rasgos indiferentes, es decir, que no son caracterizadores de uno u otro extremo».

Esta falta de precisión es aplicable al concepto durante el siglo XVIII. Entonces el vocablo «poesía» significaba, aproximadamente, lo que hoy entendemos por «literatura». Velázquez intenta en esta primera parte una definición propia de la poesía, con cierto resabio clasicista y con clara influencia de la definición de Luzán:

La poesía, que no es otra cosa que una imitación de la naturaleza hecha en verso, consta de la invención y del metro como de cuerpo y de alma²⁸⁶.

Luzán definía la poesía como «imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha con versos, para utilidad o para deleite de los hombres, o para uno y otro juntamente»²⁸⁷.

Esta definición de poesía tiene dos elementos integrantes. Uno es el concepto de «invención», fundamental para Velázquez, que lo llega a usar hasta veintiuna veces en su obra. La invención fue tomando importancia en la preceptiva del siglo, sobre todo a partir de la segunda mitad, cuando se ponga en cuestión el concepto de «imitación».

A continuación nos ofrece una taxonomía del otro elemento constitutivo de la poesía, el metro:

²⁸⁶ *Orígenes*, página 76.

²⁸⁷ *La Poética, o reglas de la poesía en general*, edición citada, página 161.

En el metro hay que observar el verso, que es la concurrencia y disposición de un cierto número y cantidad de sílabas; la rima, que rigurosamente no es otra cosa que la relación que dicen unos versos con otros en cuanto a la consonancia o disonancia recíproca de las voces en que los finalizan; y la copla o estancia, que es un cierto número de versos ligados a determinada consonancia y cantidad, de suerte que los versos se componen de sílabas, las rimas de versos, las coplas o estancias de versos rimados, y de los versos y la imitación resultan los poemas.

Con un criterio bastante clasicista, Velázquez nos ofrece la clasificación de la poesía según el tipo de imitación, y, atendiendo a este criterio, una subdivisión en subgéneros:

Porque esta imitación por razón del objeto que se propone puede ser ya icástica o de lo particular, esto es, de las cosas como son en sí mismas; ya fantástica o de lo universal, esto es, de las cosas como se representan en la fantasía del poeta, que sabe mejorarlas; y por razón de los varios modos con que se puede hacer esta imitación, ya narrando siempre el poeta por sí mismo, ya en parte por sí mismo, y en parte por boca de otros, ya en fin introduciendo siempre otros que hablen; en la poesía se distinguen dos principales especies, que son la dramática y la epopeya, comprendiendo la primera la tragedia y la comedia, y la segunda el poema heroico; a que se juntan otras especies inferiores, que se reducen a estas, como son la égloga, la oda, la elegía, el idilio, la sátira, el epigrama y el poema didáctico, de todo lo cual voy a examinar el origen y progreso en la poesía castellana²⁸⁸.

²⁸⁸ *Orígenes*, páginas 76-77.

Las ideas expuestas por Velázquez aquí estaban muy extendidas entre los teóricos de su siglo. La imitación fue un concepto cardinal de la poética clasicista. Ya hemos visto el concepto incluido en la definición de poesía, y lo veíamos también en la página 58 de los *Orígenes* cuando, al delimitar cuáles son las cualidades de la *buena poesía* del Siglo de Oro (y de paso nos ofrecía una definición implícita de la «poesía»), incluía este concepto: «la imitación, la invención, las imágenes poéticas, la majestad de la dicción, la hermosura y facilidad del estilo, y el genio para lo grande y maravilloso». La teoría poética del siglo reconoce en general que la imitación es un requisito fundamental de la poesía, sin imitación no hay poesía. La preceptiva dieciochesca suele distinguir entre una imitación «icástica» o «particular», y otra «fantástica» o «universal». La primera imita la naturaleza de manera fiel, reproduce el objeto o la acción imitable tal como es en sí o tal como ha sucedido en la realidad. La «fantástica» o «universal» imita la realidad según puede ser, como debe ser, o como se cree que es, realizaría su representación según «aquella idea universal que nos formamos de las cosas», tal y como afirmaba Luzán²⁸⁹. También este autor relacionaba el concepto de ficción con el de «imitación fantástica»: «Y como de la icástica es objeto la verdad, así de la fantástica lo es la ficción»²⁹⁰. A juicio de los tratadistas de este siglo, el origen de esta división está en Platón y Aristóteles, y consideran la imitación universal como propia de la poesía; por el contrario, la historia solo puede servirse de la imitación particular²⁹¹, como es el caso de Luzán: «unos dicen que la icástica es propia de la historia y la fantástica de la poesía»²⁹².

En esta cita también podemos apreciar que la poesía lírica no está en el mismo nivel que la poesía épica o dramática. El criterio para

²⁸⁹ *La Poética, o reglas de la poesía en general*, edición citada, página 169.

²⁹⁰ *Ibíd.*, página 170.

²⁹¹ Cf. José CHECA BELTRÁN (1998: 64, 2004: 188).

²⁹² *La Poética, o reglas de la poesía en general*, página 170.

la implantación de esta jerarquía, como hemos visto más arriba, estriba en el tipo de imitación. Si atendemos a la materia tratada, a la importancia de las acciones imitadas, Luzán sostenía que la poesía épica y la trágica representan en sus versos las «acciones sublimes y grandes» (página 131), y en la comedia se imitan las acciones «de personas particulares». La lírica no encaja en esa oposición entre acciones sublimes y particulares, y queda al margen, como una «especie inferior».

4.8.2 «ORIGEN DEL VERSO CASTELLANO»

Como el resto de autores de esta época, Velázquez intenta una explicación del origen de la poesía castellana:

Si es cierto que nuestra poesía debe su origen a la música, es también muy verosímil que el verso castellano dimanase del mismo principio, y que el artificio de nuestros versos se debiese más bien a la casual cantidad y proporción de los cantares que a la ingeniosa invención de los mismos poetas.

No se trata de una cuestión fútil. La tesis de que la poesía castellana nace de la imitación de la poesía griega y latina no le parece a nuestro autor una explicación convincente por varias razones que va a ir desgranando con distintos argumentos en contra. La primera es que el momento del nacimiento de la poesía castellana las circunstancias no son las más propicias para la imitación de los autores griegos y romanos:

La poesía castellana nació en siglos muy rudos, y cuyas orejas no buscaban tan varias y delicadas proporciones, ni nuestros primeros poetas eran tan doctos que supiesen imitar en sus versos el artificio de los griegos y latinos, que apenas conocían.

Para comenzar a argüir en contra de esta tesis, Velázquez se detiene en un pasaje del que se considera, hasta ese momento, el primer poeta castellano, Berceo, y cita a continuación la conocida segunda estrofa de la *Vida de Santo Domingo de Silos* «Quiero fer una prosa en roman paladino» (página 78).

Analiza los argumentos que han servido a algunos autores para defender la opinión de que la poesía castellana proviene de la latina y la griega, como Argote de Molina y Lope, y llega a la conclusión de que estos argumentos sirven tan solo para apoyar su propia tesis: la poesía castellana, como la latina y la griega, tienen un origen común en la música:

La semejanza y analogía que se observa entre algunos versos latinos y castellanos, como la del verso de ocho sílabas con el trocaico, la del de cinco sílabas con el adónico dímeter, la del de once sílabas con el sáfico y corymbico asclepiadeo, y otras semejantes proporciones de que Gonzalo Argote de Molina, Lope de Vega y otros se han valido para persuadir que el verso castellano dimana del latino y del griego, solo pueden probar que ambas poesías tuvieron un mismo origen, esto es, en la música [...] ²⁹³.

Esta idea ya estaba hilvanada en textos anteriores. La vimos en su texto teórico *Disertación en prosa sobre la poesía* contenido en las *Actas de la Academia del Buen Gusto*, la hemos visto también en la

²⁹³ *Orígenes*, páginas 78-79.

página 33 de los *Orígenes*, al inicio de la segunda parte del libro. Solo determinados tipos de versos tienen en su origen la imitación de la poesía de otros pueblos, como los versos tomados de los italianos y de los provenzales (página 79).

A continuación pasa a situar diacrónicamente el uso de los distintos versos castellanos, y cita las obras más antiguas en las que se pueden encontrar los primeros testimonios de los mismos, para llegar a dos conclusiones significativas: una, que los versos endecasílabos no fueron usados por primera vez por Boscán y Garcilaso, sino que ya estaban, entre otras, en las obras del Marqués de Santillana, y dos, que el verso más antiguo usado en castellano es el de catorce sílabas, pues ya estaba en las obras de los primeros poetas castellanos, entre otros, Gonzalo de Berceo (página 80).

4.8.3 «ORIGEN DE LA RIMA CASTELLANA»

Muy interesante es esta tercera parte porque nos facilita una abundante información sobre las teorías acerca del origen de la rima en castellano. El erudito malagueño comienza su recorrido con los autores que defienden el origen provenzal de la rima, como Bembo (página 81). Expone a continuación otras teorías sobre su origen, y a la vez desarrolla diferentes argumentos en contra de las mismas. Resulta sorprendente el conocimiento de Velázquez sobre esta materia, pues cita teorías y autores muy diversos en un intento de análisis abarcador y sistemático (páginas 80-82).

Una teoría defiende su origen septentrional (con los godos como introductores en España), e incluso la etimología de la palabra *rima* dimanaría del godo *runers* (poeta) y *runes* (poema). Para Velázquez ni siquiera la etimología de la palabra tiene sentido, pues

rima podría tener como origen más lógico la palabra griega *rithmos*, de donde la habría tomado el latín (*rithmus*) y de ahí al castellano. Otra teoría es la que ve su origen en la reforma del canto cristiano realizada por el papa León II, pero en opinión de Velázquez esto sería restarle su verdadera antigüedad. Una teoría más defiende su origen árabe (Huet y Massieu), y estos la introducirían en Europa de donde la tomarían los provenzales, y de ahí al resto de Europa. Una teoría más defiende su origen en los hebreos, cuya poesía es rimada, de donde la tomarían los cristianos. Por último, Velázquez expone la teoría de Jean Lemaire de Belges, que defiende su origen en el rey de los galos Bardo unos setecientos años antes de la guerra de Troya.

El sentido común de Velázquez le hace afirmar que no hay que ir tan lejos para buscar el origen de la rima en castellano. Antes de la llegada a España de los árabes o de los godos, podemos encontrar ejemplos de versos rimados en los mismos poetas latinos como Horacio, Ovidio, Propertio o Marcial (página 82). Janus Dousa recuerda que los poetas latinos gustaban de este juego de palabras en sus mejores obras. De ahí saltaríamos a los poetas eclesiásticos, que durante los «siglos corrompidos» no supieron «mantener el verdadero carácter de la poesía ni por la majestad del estilo ni por lo maravilloso de la fábula» y se abandonaron al juego de palabras para suplir su falta de invención (página 83). De ahí nació la rima. Lo que comenzó siendo un defecto, la «similcadencia», dará paso a una característica constitutiva de la poesía. Esta «corrupción» comenzó pronto en la poesía castellana: Álvaro Cordubense (siglo IX) ya nos da noticias de ello.

En aquellos siglos rudos no había otros modelos que imitar, con lo que los poetas castellanos sólo pudieron remedar «este mal gusto de los poetas latinos de aquel tiempo» (página 84). Ello, unido a la influencia de la poesía provenzal e italiana, explicaría el nacimiento

de la rima. Para corroborar esta afirmación Velázquez nos facilita varios textos latinos y los confronta con textos castellanos de la misma época (páginas 84-86). La teoría de Velázquez no parece tan descabellada. Recordemos lo que Tomás Navarro Tomás nos dice al respecto: «Testimonios abundantes demuestran la existencia de la rima en canciones populares latinas. Aunque en la poesía culta el verso era ordinariamente suelto, los poetas latinos se servían en ocasiones de la rima con determinado propósito expresivo. La rima adquirió mayor desarrollo en los cantos civiles y religiosos del latín medieval» (1986: 40).

Una vez establecido el origen de la rima, comienza el repaso de los tipos de versos rimados, de los cuales nos facilita o bien su origen o bien los textos en los que se pueden encontrar los ejemplos más antiguos. En este apartado la relación de tipos de versos y de obras es francamente abundante, y en él, como en otros apartados del libro, Velázquez hace gala de su erudición. Aprovecha también la ocasión para volver a incidir en la crítica a Góngora:

Tampoco se sabe quién fuese autor de la extravagante invención del ritmo poligloto, quiero decir, de la mezcla de versos en diferentes lenguas, conservando en todos ellos la medida de los castellanos. Entre nosotros prevaleció algún tiempo este mal gusto, y D. Luis de Góngora, que en casi todas sus obras mostró no tener el mejor, tampoco quiso dejar intacta esta nueva especie de extravagancia, componiendo un soneto en cuatro lenguas: castellana, italiana, portuguesa y latina²⁹⁴.

La asonancia, en cambio, es más moderna, su origen está en los romances y cantares. Por servir para el canto la asonancia se usó en

²⁹⁴ *Ibíd.*, páginas 87-88.

poemas más largos, pues los poetas se vieron obligados a usar este tipo de rima por la dificultad de mantener la consonancia en poemas tan largos.

4.8.4 «ORIGEN DE LAS COPLAS Y ESTANCIAS CASTELLANAS»

En este cuarto apartado Velázquez trata de dar una explicación al origen de algunos tipos de estrofas. El origen de las estrofas más antiguas, como el de la poesía, está en la música. En cambio, las estrofas más modernas como los sonetos, madrigales, canciones, tercetos y otras están tomadas de los provenzales y de los italianos.

De las más antiguas, Velázquez considera la redondilla, que aparece en la obra del infante don Juan Manuel, y de la que pueden rastrearse ejemplos en algunos textos medievales en latín. Velázquez nos pone ejemplos de epitafios latinos de la catedral de Toledo cuyos versos divididos resultan tener la misma estructura que una redondilla. Finalmente se ocupa del origen de otras estrofas como la décima o la sexta rima.

4.8.5 LA COMEDIA Y LA TRAGEDIA: INTRODUCCIÓN

Los apartados 5 y 6 de esta tercera parte están dedicados a la comedia y a la tragedia, respectivamente. Antes de ocuparnos de los juicios de Velázquez, pues consideramos que son de sumo interés en el contexto en el que se emiten, vamos a recordar algunos de los términos de la polémica sobre el teatro en la que también se encuentra inmerso el ensayo del marqués de Valdeflores. La importancia de la práctica

teatral para los autores ilustrados fue tal que ha dado lugar a una amplia bibliografía. Como ejemplo, los artículos de Rinaldo Frolidi (1983), Inmaculada Urzainqui (1988) y José Checa Beltrán (1990), o el más reciente estudio de José J. Berbel Rodríguez (2003). Contamos incluso con una monografía sobre la crítica al teatro de Calderón en el siglo XVIII²⁹⁵.

Como hemos visto en el apartado 3.2, el teatro fue el género literario sobre el que más se escribió y discutió en el siglo XVIII en España. Los escritos fueron de todo tipo y trataron acerca de todos los aspectos relacionados con este género literario y su representación. Uno de los argumentos más controvertidos fue el de la diferente valoración que se atribuyó al teatro clásico español, y más concretamente a nuestros más discutidos representantes: Lope de Vega y Calderón de la Barca. Sobre este tema se pronunciaron los escritores más importantes de la centuria. La trascendencia que el pensamiento ilustrado confirió a la educación de los ciudadanos propició su especial interés y atención al género teatral, el más idóneo para la transmisión de las ideas y para alcanzar a todas las clases sociales. Esto justifica que la polémica inicial sobre Lope y Góngora se desplazara primordialmente y de forma casi exclusiva hacia Lope, Calderón y el teatro barroco.

Tal y como ocurrió otras veces durante el Dieciocho, la polémica surgió a raíz de la crítica extranjera, algo que en todos los casos funcionó como revulsivo para que los eruditos reflexionasen sobre el tipo de literatura que se estaba haciendo y el que debía hacerse. Como indicamos en el apartado 4.1, fue la publicación de los *Extraits* (1738) del francés Duperron de Castera lo que determinó el nacimiento de esta polémica. Los debates con mayor repercusión pública estuvieron protagonizados por los miembros de la Academia

²⁹⁵ Se trata del estudio de Inmaculada URZAINQUI (1984).

del Buen Gusto. Velázquez era consciente de que él formaba parte de los polemistas, y él esperaba que sus opiniones fuesen controvertidas y causaran revuelo, pues así lo había comentado desde muy pronto en su correspondencia con Montiano; desde la carta de 19 de enero de 1753, desde Mérida (folio 11r) ya aparecen comentarios de Velázquez que hacen referencia a la recepción polémica que espera tendrá la obra.

Velázquez sentía que para la comedia y la tragedia contaba ya con dignos antecesores a los que había de respetar. Ya estaban elaboradas dos síntesis sobre estos géneros, realizadas además por dos compañeros suyos de la Academia del Buen Gusto a los que él apreciaba; contaba también con las ideas vertidas previamente por Luzán en su *Poética*. Para Velázquez la tarea era resumir lo allí expuesto. Efectuaremos un breve recorrido por la obra de estos tres autores y sus teorías sobre el teatro para calibrar mejor hasta qué punto sus ideas influyeron en los juicios de Velázquez.

Luzán, con su influyente *Poética* (1737) trató muchos de los problemas dramáticos que después serían recogidos conflictivamente por un gran número de escritores. Para algunos autores fue la *Poética* de Luzán la chispa que encendió la larga disputa que sobre el teatro áureo ocupó a los preceptistas españoles del siglo. Se ha insistido en la actitud negativa de Luzán para con los clásicos españoles del siglo XVII, pero es necesario recordar que este autor también les dedicó significativos elogios.

A través del estudio realizado por Checa Beltrán (1990) recordaremos los juicios fundamentales de Luzán, Nasarre y Montiano sobre el teatro español. En primer lugar es necesario comentar que Luzán dividió la dramática española en dos clases: «una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros», y otra «que se

puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos»²⁹⁶. Esta definición, en la que se opone lo popular y sin reglas artísticas a lo erudito e instruido, es toda una declaración de principios en un hombre que defendió el estudio y las reglas. Este autor incluyó la comedia en ese primer grupo «popular», mientras que la dramática erudita era identificada con la tragedia. La consecuencia es que Luzán define la tragedia como género literariamente más digno que la comedia, tal y como sucedía generalmente en la poética clásica.

La actitud crítica de Luzán con el teatro áureo español está relacionada con sus opiniones acerca de los principios del arte en general. Luzán no admite un relativismo estético gracias al cual el género dramático español pueda regirse por unas normas distintas a las del resto de naciones, o guiarse exclusivamente por el genio o costumbres españolas. Frente a los defensores de esta opinión, Luzán opina que «la verdad una es, y lo que una vez es verdadero, conviene que lo sea siempre, y la diferencia de tiempo no lo muda»²⁹⁷. Esta defensa de un gusto universal, aunque acepte diferencias accidentales basadas en el tiempo, clima o costumbres, es la que le induce a elogiar las cualidades naturales de nuestros autores dramáticos, su ingenio y agudeza, y la que le lleva a criticar la práctica literaria de estos, en la que no se atienden las reglas y normas universales del arte.

Los defectos de la dramaturgia áurea partían del desconocimiento que sus autores tenían de los preceptos artísticos. Luzán criticó su falta de respeto a las unidades de tiempo, lugar y acción, su mezcla de los géneros trágico y cómico, y defendía, por el contrario, la separación nítida de estos, cuyos personajes, asuntos, lenguaje, tono, resolución de la trama, etc. debían ser completamente distintos, en contra de lo practicado por nuestros autores.

²⁹⁶ Ignacio de Luzán: *La Poética*, edición de Russell P. SEBOLD, Barcelona: Labor, 1977, página 392.

²⁹⁷ *Ibid.*, página 414.

Finalmente prestó una especial atención a la falta de enseñanza moral de dicha dramaturgia. Como consecuencia de ello proclama su defensa del intervencionismo gubernativo en cuestiones de teatro²⁹⁸, actitud esta seguida después por otros preceptistas del siglo. Luzán también se refirió a las cualidades y defectos específicos que observaba en cada uno de nuestros autores dramáticos, y que pondré en relación con los juicios de Velázquez.

En resumen, el pensamiento teórico de Luzán, favorable más a la tragedia que a la comedia, no podía ser muy condescendiente con la obra dramática de nuestros clásicos, pues cultivaron poco el género trágico. Pero junto a sus críticas encontramos también elogios: observamos una repetida alabanza del talento natural y del ingenio de nuestros clásicos al lado de una crítica constante a su falta de estudio y su conocimiento del «arte». Se opone así a los que defienden que puede haber buena poesía sin arte, es decir, sin reglas, o que el teatro español se puede construir con reglas peculiares y distintas de las del resto de países y épocas.

Las enconadas discusiones que sobre nuestros clásicos tuvieron lugar después de la aparición de la *Poética* giraron en torno a los asuntos que Luzán enunció y enjuició críticamente, aunque se introdujeron nuevos matices y nuevos elementos de discusión.

Nasarre es el siguiente teórico que se ocupa de este género, y con el que se produce el primer paso significativo hacia una radicalización de las polémicas sobre nuestro teatro clásico²⁹⁹. Como hemos visto, Nasarre publica en 1749 las *Comedias y entremeses* de Cervantes, precedidas de un prólogo sobre las comedias españolas³⁰⁰. Propone la idea de que Cervantes compuso sus ocho comedias

²⁹⁸ *Ibíd.*, página 407.

²⁹⁹ Cf. CHECA BELTRÁN (1990: 21).

³⁰⁰ *Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, con una disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Madrid, Antonio Marín, 1749.

artificialmente malas para motejar y castigar las comedias malas que se introducían como buenas. Se ocupa también de defender el teatro español de las críticas de los extranjeros, y llega a afirmar que en España se tienen mayor número de comedias perfectas y según arte que los franceses, italianos e ingleses juntos. Lo que pasa es que estas comedias no son precisamente las de Lope, Calderón o sus seguidores.

Nasarre considera que nuestro teatro ha tenido dos corruptores: uno es Lope, el otro, Calderón. A los dos dedica fuertes críticas basadas en su falta de respeto a las reglas del arte. El principal mérito que ve en Lope es la fecundidad, cualidad poco importante desde el punto de vista artístico. De Calderón critica los prejuicios morales que se derivan de sus comedias, en las que se hermosea el vicio y se corrompe así a la juventud. También ve en sus obras muchas inverosimilitudes, anacronismos, impropiedades... Reconoce en sus obras una dicción elegante y fluida, pero objeta que esta no es propia de la comedia, sino de la lírica o la tragedia. Centra sus elogios en autores como Guillén de Castro, Francisco de Rojas y Antonio Solís, y afirma que el teatro francés debe mucho a algunas obras de Rojas y Moreto. En resumen, Nasarre ve que España cuenta con muchas comedias elaboradas con arte, pero no hay que buscarlas entre las comedias de Lope, Calderón o los que los imitaron.

El siguiente autor que terea en la polémica es Agustín de Montiano y Luyando³⁰¹, el cual publicó en 1750 su *Discurso sobre las tragedias españolas*, al que siguió en 1753 un *Discurso II* sobre el mismo tema³⁰². Cada discurso iba acompañado de una tragedia, escrita por Montiano, con el fin de poner en práctica sus teorías sobre este género. En el primero de estos discursos Montiano se muestra en desacuerdo con Duperron de Castera, quien había afirmado que no se

³⁰¹ Véase CHECA BELTRÁN (1990: 23).

³⁰² *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, en la Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, 1750, y *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Madrid, Joseph de Orga, 1753.

habían escrito tragedias en castellano. La preocupación principal de Montiano en este discurso es demostrar que este autor francés está equivocado. Para ello comienza afirmando que «Tan antiguas son en España las tragedias, que antes del año de 1533 había ya dos bien señaladas del Maestro Fernán Pérez de Oliva: *La venganza de Agamenón y Hécuba triste*»³⁰³. Explica que aunque los argumentos de estas dos tragedias fueron tomados de Sófocles y Eurípides, «los mudó, dispuso y vistió de suerte que se consideran por originales, y en todo distintos», y añade: «Parecen estos dos poemas tan correctos, que a lo que yo alcanzo pueden reputarse por perfectísimos». Su demostración se incrementa con otras tragedias y otros autores: Antonio de Silva, fray Jerónimo Bermúdez, Juan de la Cueva, Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Cristóbal de Mesa, Lope de Vega, Mejía de la Cerda, Hurtado Velarde, López de Zárate. A continuación se refiere a la situación en el siglo XVIII y a las traducciones españolas de obras de este tipo. Su enumeración de autores y obras va acompañada de juicios concretos sobre cada tragedia, a partir de los cuales conocemos su pensamiento teórico, fundamentalmente clasicista.

La tesis fundamental de Montiano no se detiene en la simple demostración de la existencia de tragedias en castellano, sino que defiende, además, que los españoles poseen un «carácter distintivo» que los inclina muy favorablemente a los «asuntos trágicos, serios y magníficos». Afirma al respecto:

La causa de esta propensión a los asuntos trágicos, serios y magníficos, creo descubrirla en el carácter distintivo de los españoles, de que hablaré adelante³⁰⁴.

³⁰³ *Discurso sobre las tragedias españolas* I, páginas 7-8.

³⁰⁴ *Ibíd.*, página 72.

Defiende la calidad de las tragedias españolas, «que son obras no desnudas de méritos, y que las más podrían aspirar, a distinguirse entre las mejores»³⁰⁵, aunque duró poco su pureza y llegó pronto su corrupción. Es importante señalar que Montiano sostiene que entre las naciones modernas, fue España la primera en escribir tragedias, y así espera que nadie se oponga «a la antigüedad y preferencia que nos corresponde en la clase dramática, por lo tocante al principal de sus objetivos, que es la Tragedia»³⁰⁶, una idea que repetirá en su siguiente discurso.

En su *Discurso II* escribe que todavía puede aportar nuevos datos que corroboren sus tesis sobre la antigüedad y lustre del teatro español. De este modo, enumera otros autores trágicos que no habían incluido en su primer discurso: Cervantes, Guillén de Castro y algunas tragedias más, antes no citadas. Asimismo, añade datos que le permiten confirmar el antiguo cultivo del género trágico en España, de manera que, en este sentido, «aún cabe el disputar la primacía en el Teatro a los italianos, por lo que toca a la Tragedia»³⁰⁷. Insiste en que muchas de nuestras llamadas comedias «con leve corrección se lograría colocarlas en la de regulares tragedias»³⁰⁸. Por otra parte, el elevado mérito que atribuye a Lope de Vega está basado precisamente en el hecho de que éste reconociera en el *Arte nuevo* sus errores, escribe sus comedias contra los preceptos del arte y según el gusto del vulgo:

Entre los que ocupan el más distinguido lugar, consiguió Lope de Vega hacer famosa la confesión de su error, que es buen testimonio

³⁰⁵ *Ibíd.*, página 64.

³⁰⁶ *Ibíd.*, páginas 78-79.

³⁰⁷ *Discurso II sobre las tragedias españolas*, página 8.

³⁰⁸ *Ibíd.*, página 14.

de su elevado mérito ganar reputación con lo propio que tantos la han perdido³⁰⁹.

Por lo visto hasta ahora y como conclusión puede afirmarse que los autores dramáticos del Siglo de Oro español fueron objeto de una viva y continuada polémica a lo largo de todo el siglo XVIII, que se continuaría, además, en la centuria siguiente. El debate se centró en Lope de Vega y Calderón de la Barca. Son escasas las referencias a Tirso de Molina, abundan sin embargo los juicios sobre Cervantes, Moreto, Rojas Zorrilla, Solís, Ruiz de Alarcón, Guillén de Castro, Vélez de Guevara y otros, aunque los elogios y críticas que estos recibieron son moderados si los comparamos con los ataques o alabanzas que se hicieron a Lope y a Calderón.

La crítica más frecuente que los preceptistas del XVIII dirigen a nuestros clásicos es la de su inobservancia de las reglas del arte y la de su desprecio a las unidades dramáticas. Algunos tratadistas añaden que la mencionada inobservancia se debe a su desconocimiento de dichas normas. Otros opinan que éstas eran conocidas por nuestros autores dramáticos, pero conscientemente rehusadas. De ahí que algunos críticos, como Erauso por ejemplo, estimen que ese desprecio a las reglas era algo positivo para la creación artística, ya que ello permitía un mayor margen de libertad en la aplicación de la fantasía poética.

El hecho de que los críticos clasicistas rechazaran la tragicomedia como género literario autónomo, originó que otro de los defectos más criticados en los autores que tratamos fuera la mezcla de los géneros trágico y cómico que se advertía en sus obras. De hecho Velázquez dedica un capítulo a la comedia y otro a la tragedia, con lo que rechaza implícitamente ocuparse de la tragicomedia.

³⁰⁹ *Ibíd.*, páginas 12-13.

La concepción fundamentalmente didáctica que sobre la literatura imperó en la preceptiva dieciochesca hizo que adquirieran una primordial importancia las críticas centradas en la inmoralidad de muchas piezas clásicas, y esos reproches se dirigieron principalmente al teatro de Calderón. Naturalmente los defensores de este autor negaron esa supuesta inmoralidad y, por otra parte, se manifestaron contrarios a la prohibición de los autos sacramentales, a favor de la cual se pronunciaron destacados escritores y personajes del siglo, que veían los autos como fuente de impiedad y corrupción.

Las piezas dramáticas clásicas fueron muy criticadas también por sus inverosimilitudes, anacronismos, cambios de versificación, presencia inadecuada del gracioso, excesivo uso de alegorías, exceso de lances y personajes, etc. A Calderón se le solía achacar poca variedad en sus asuntos y frecuentes inverosimilitudes. A Lope se le reprochaba particularmente sus faltas a la verosimilitud, al decoro y a la propiedad de la fábula dramática. Por el contrario, nuestros clásicos eran muy apreciados por la acertada comicidad de sus obras, por la buena pintura de costumbres y caracteres, y por sus innegables cualidades para inventar situaciones y atar y desatar enredos. En general el elogio más importante y frecuente que se les hacía consistía en el reconocimiento de su gran capacidad de invención, su talento natural, su agudeza y su ingenio.

Por lo que se refiere a su estilo lingüístico se les criticó por su hinchada afectación y por su estilo hiperbólico. A Calderón se le reprochó el frecuente uso de metáforas atrevidas. Pero es en este campo donde Lope y Calderón obtuvieron los principales aplausos, pues se les reconocía una dicción elegante y amena, una gran facilidad de estilo y una excelente versificación, además de una innegable fecundidad, más evidente en el caso de Lope. Asimismo es bastante

común la idea de que Cervantes pudo haber escrito mejor teatro del que compuso, ya que contaba con las cualidades necesarias.

Velázquez dedica sendos capítulos a la comedia y a la tragedia. El capítulo 5, sobre la comedia, es más extenso que el capítulo 6, dedicado a la tragedia, ya que al principio del apartado 5 Velázquez realiza un recorrido por la historia del teatro en la Península. Las opiniones de Velázquez sobre el teatro español están basadas en Nasarre, Luzán y Montiano, motivo por el cual esta obra aporta pocas novedades en el campo teatral. Lo más interesante es la forma de exposición de estas opiniones y las conclusiones que a partir de ellas elabora el propio Velázquez.

4.8.6 LA COMEDIA

Comienza este capítulo defendiendo la antigüedad del teatro en España, lo que se corrobora con los restos arqueológicos de teatros que se conservan. Velázquez desmiente así la afirmación de Filóstrato de que las ciudades de la Bética no conocían los espectáculos teatrales. Estos se perdieron tras la invasión bárbara, pues «ahuyentaron de él las musas cómicas, interrumpiendo la quietud pública, que es la que principalmente se interesa en las diversiones del teatro». Los árabes y los provenzales usaron la poesía dialogada, y de ahí pasaría a la poesía castellana (páginas 93-95).

Las primeras noticias que se tienen de representaciones teatrales en España se remontan hasta Enrique de Villena y Juan del Encina, y a partir de aquí pueden rastrearse otros textos donde se encuentran partes dialogadas que serían antecedentes claros de lo que hoy entendemos por teatro (páginas 95-96). Una cita de Nasarre le sirve a Velázquez para reflexionar sobre el uso social del teatro.

Frente a los juglares, que usaron del diálogo para la diversión del pueblo, los hombres cultos, conocedores del *buen gusto* de los autores griegos y romanos, vieron la necesidad de un uso más honesto del diálogo. Por eso escribieron diálogos más largos, que llamaron comedias, aunque resultaron muy extensas e irrepresentables, como la *Celestina*. Aunque la prosa, en general, no formaba parte de la preceptiva poética, sí tenía cabida la comedia, donde concurren el hecho de ser un género estudiado tradicionalmente en los tratados de poética y la evidencia de que existen comedias en prosa de reconocida calidad literaria como es el caso de esta obra. También *La Celestina* es ejemplo de otro defecto de estos autores, en opinión de Velázquez, que no fueron capaces de desterrar lo perjudicial para las buenas costumbres. Los aspectos positivos de esta obra («hay descripciones tan vivas, imágenes y pinturas tan al natural, y caracteres tan propios», página 97) la hacen que sea un pésimo ejemplo para el público si se representara. Esta es la contradicción de Velázquez. Por un lado está su visión de crítico literario, que ve claramente los méritos de la obra; por otro está su visión de ilustrado, que juzga la obra como un pésimo ejemplo para el público, esto es, para las clases no letradas.

A continuación el marqués de Valdeflores nos ofrece de nuevo una multitud de datos eruditos sobre distintas ediciones de obras, tanto castellanas como portuguesas. Velázquez no olvida la importancia de las obras clásicas para la preservación del buen gusto, por ello facilita también noticias sobre las traducciones de los autores griegos y latinos, independientemente de la que nos ofrecerá en el capítulo siguiente, el IV, «De las cosas que pertenecen a la poesía castellana», en su apartado 4, «Traducciones castellanas e diferentes poetas de otras naciones».

Elabora la relación de autores dramáticos desde los orígenes, en la cual Velázquez hace una mención especial a Lope de Rueda, responsable de la restauración del teatro, tanto en las composiciones como en la representación. Cita el famoso «Prólogo» de las *Ocho comedias y ocho entremeses* de Cervantes en el que este nos describe el estado del teatro en la época de Lope de Rueda, y en el que se destaca la reforma llevada a cabo por este autor dramático. La historia del teatro español sigue una progresión gracias a los distintos autores que van reformando tanto la escena y la composición teatral, hasta llegar a Cervantes. Velázquez cita la *Disertación o prólogo sobre las comedias de España* (1749) de Nasarre:

Miguel de Cervantes Saavedra se aplicó desde muy mozo a la poesía cómica, y ayudado de su peregrina y vasta invención, compuso muchas comedias que, como él mismo asegura, podían servir de modelos, como *La gran Turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusalén*, *La Amaranta o del Mayo*, *El bosque amoroso*, *La Arsinda* y *La Confusa*, no sucediendo así en las ocho comedias del mismo Cervantes publicadas en Madrid 1615, y reimpresas en el de 1749, a no ser cierto lo que conjetura el autor de la *Disertación sobre la comedia española* que precede a esta segunda edición, sospechando que su autor las compuso de propósito con el desorden y desbarato que en ellas se observa a fin de hacer ridículo el arte de Lope y las comedias que en su tiempo se usaban; como con igual invención logró desterrar los libros de caballerías³¹⁰.

Parece que la argumentación de Velázquez es clara. Por un lado Cervantes es considerado un gran autor, poseedor de una «peregrina y vasta invención» cuyas comedias podrían servir de modelo. Si leemos atentamente, él no ratifica categóricamente lo afirmado por Nasarre

³¹⁰ *Orígenes*, páginas 105-106.

acerca de las ocho comedias de 1615; no las juzga grandes obras, «a no ser cierto lo que conjetura» Nasarre, es decir, que fueron compuestas así para criticar a Lope y desterrar su tipo de teatro como hizo con las novelas de caballería. Velázquez se mueve en la ambigüedad a la hora de juzgar las obras de Cervantes, pero en ningún caso le aplica una crítica categóricamente negativa.

Inmediatamente después se aplica a la crítica del teatro de Lope, y aquí hallamos otro de los textos más citados de los *Orígenes*:

Este Virués, y principalmente el mismo Lope de Vega, fueron los que en tiempo de Cervantes empezaron a corromper el teatro; corrupción que después fue cada día tomando más cuerpo, al paso que la nación perdía el buen gusto y las letras iban caminando a su total decadencia³¹¹.

Este texto de Velázquez es, con diferencia, el que más críticas le ha acarreado. El juicio sobre Lope le valdrá a Velázquez su descalificación, fundamentalmente por una parte de la crítica que ha juzgado los *Orígenes* solo por esta afirmación.

Debemos tener en cuenta la estructura organizativa de la obra de Velázquez. Siguiendo con la teoría de las edades, el final de la tercera edad, el Siglo de Oro, viene marcado en poesía por la decadencia introducida por los italianos. Góngora es su máximo exponente. En el teatro va a ocurrir algo similar. Después de la reforma introducida por Lope de Rueda y los progresos producidos por los autores posteriores, el declive y el final del buen gusto en el teatro vendrá de la mano de Lope y los demás autores dramáticos que le siguieron. Recordemos que era la primera secta corruptora del buen

³¹¹ *Ibíd.*, página 107.

gusto (página 68), la de los dramaturgos, que ignoraron o despreciaron las reglas e introdujeron «el desorden, la falta de regularidad y decoro, la inverosimilitud y el pedantismo» en la escena. Entre ellos, Virués, Lope de Vega, Pérez de Montalbán, secundados por Calderón, Agustín de Salazar, Bances Candamo y Antonio de Zamora.

Velázquez, como antes Nasarre y especialmente Montiano, desarrolla aquí lo que Berbel Rodríguez (2003: 12) ha denominado «teoría de la corrupción», levemente insinuada en la primera edición de la *Poética* (1737). La comedia y la tragedia, tras la ruda etapa de inicio en la Edad Media, comienza su andadura en el siglo XVI al adaptar a la literatura las reglas universales existentes desde la Antigüedad clásica. Posteriormente Lope, siguiendo lo iniciado por Virués, consume esta «corrupción» de la escena española, especialmente por los defectos que Velázquez nos detallará a continuación. Los poetas del Dieciocho tienen la obligación de restablecer ese Siglo de Oro de las letras españolas, para lo cual deberán saber armonizar los axiomas estéticos del clasicismo con la nueva estética que se trata de imponer.

A pesar de que luego la historiografía ha convertido en una generalidad las críticas de Velázquez al teatro lopesco, y lo ha incluido sin más en el saco de los críticos de su teatro, Lope no es un mal poeta para Velázquez y no carece de cualidades para la poesía. Como veremos en otros apartados, su crítica no es general contra Lope o la totalidad de su obra. Su mayor defecto fue su desprecio a las reglas:

Lope, fiado de su **prodigiosa facilidad en el decir y del río suave y blando de su elocuencia**, despreció las reglas del teatro que nos dejaron los antiguos, desterrando de sus comedias la verosimilitud, la regularidad, la propiedad, la decencia, el decoro, y en una palabra

todo cuanto concurre a sostener la ilusión de la fábula, y a desempeñar el principal fin del poema dramático. No hay que buscar en sus comedias las unidades de acción, tiempo, y lugar: sus héroes se ven nacer, andar en mantillas, crecer, envejecer, y morir³¹².

Recordemos que la regla de las unidades constituye uno de los dogmas estéticos del Clasicismo en materia teatral. Desde la perspectiva neoclásica el cumplimiento de esta regla era una cuestión esencial para que una obra teatral estuviera elaborada según los estrechos límites que se otorgaban al *buen gusto*, e incluso a la moralidad³¹³. La reflexión sobre Lope toca también el tópico clásico de la oposición *ingenium-ars*, que se refiere a los dos polos desde los que surge la creación artística y el debate asociado: la supremacía de la capacidad natural del artista (*ingenium*) o el dominio de la técnica poética proporcionado por el estudio (*ars*). Velázquez se ocupó de la cuestión en su *Disertación en prosa sobre la poesía*, y allí defendía cierto equilibrio entre la libertad del poeta y la adecuación a las reglas³¹⁴, mientras que ahora la crítica a Lope es precisamente debida a su falta de equilibrio entre ambas. Lope se dejó arrebatar por su ingenio (del que no carece, pues, como veremos repetidamente en los *Orígenes* e implícitamente aquí, no es un mal poeta) y se olvidó de la adecuación a las reglas.

La crítica al teatro de Lope, como se ve en la cita anterior, incluye además otros aspectos. Uno de los pilares básicos de la poética clasicista fue la verosimilitud, relacionada estrechamente con la «mímesis» y tratado por Luzán en su *Poética*³¹⁵. Se trata de un concepto fundamental en la teoría literaria de la época, sobre todo referida, como en este caso, al teatro. De ahí la crítica de Velázquez a

³¹² *Ibíd.* La negrita es nuestra.

³¹³ Véase al respecto José J. BERBEL RODRÍGUEZ (2003: 201-202).

³¹⁴ *Vid.* apartado 3.3.1, donde nos ocupamos más detenidamente de la cuestión.

³¹⁵ Concretamente en el libro II, capítulo IX, «De la verosimilitud».

Lope. Todos los teóricos neoclásicos defienden la verosimilitud como requisito imprescindible de la obra literaria. La imitación debía ser verosímil, la imaginación del poeta debía moverse en los límites de la verosimilitud, y la materia elegida debía ser verosímil. Tanto los episodios como el desenlace de la fábula debía ser verosímil, y esto mismo se exigía para los caracteres y el desarrollo de los personajes, para el estilo y la locución; las tres unidades mismas se basan en el concepto mismo de verosimilitud. Etcétera.

También es criticable del arte dramático de Lope su falta de decencia y decoro, algo que choca con el ideal ilustrado de formación de la mayoría a través del teatro. Ante el binomio *docere-delectare*, los autores neoclásicos trataron de corregir la desviación barroca que tendía hacia el deleite, y recriminaron a este teatro su supuesta inmoralidad. Para la crítica neoclásica es fundamental primar la importancia de la enseñanza, el arte no puede dejar de tener una finalidad fundamentalmente moralizante, y la obra de Velázquez está inmersa en esta corriente de pensamiento. Las críticas se refieren también a los personajes, su falta de caracterización o su número elevado o excesivo, una crítica que ya estaba en Luzán³¹⁶. No olvidemos el sentido social que la literatura y las demás artes, especialmente el teatro como escuela de moralidad, tienen en el Dieciocho, según el cual deben instruir, educar y reformar al público, a todo el conjunto de la sociedad.

Finalmente, para que podamos obtener un juicio desapasionado sobre Lope, Velázquez cita unos versos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*³¹⁷ (1609); por ellos sabemos que Lope conoció y aprobó las reglas del teatro que luego abandonó. Para Velázquez, la actitud de Lope es la más condenable, al sacrificar su

³¹⁶ Ignacio de LUZÁN: *La Poética*, edición de Russell P. SEBOLD, Barcelona, Labor, 1977, página 515.

³¹⁷ En concreto, los versos 362-366, 133-140, 45-48.

talento en aras del éxito y la «admiración del vulgo». Para corroborar este juicio tan negativo, Velázquez ofrece varias citas de autores contemporáneos de Lope que criticaron su actitud, como Cervantes o Esteban Manuel de Villegas.

El autor que siguió a Lope fue Calderón. No tenemos un juicio de Velázquez sobre Calderón; nuestro autor se limita a reproducir una cita larga de la obra de Nasarre, en la cual se exponen las críticas ya comentadas más arriba, tales como la falta de respeto a las reglas, la mezcla de asuntos, los anacronismos... Las críticas también se centran en los personajes y en la defectuosa moralidad de sus obras. Para Nasarre uno de los defectos de Calderón está en su falta de adecuación a la imitación de la naturaleza, y, por tanto, en su falta de respeto al principio de la retórica clásica *ut pictura poesis*, principio que veíamos reflejado también en la *Poética* de Luzán:

Sus amantes, sus desfavorecidos, a nadie se parecen, y así no retrata; antes bien desfigura y peca gravemente en esto contra la razón, y contra el arte de la comedia; y no solo contra este poema sino contra todos, porque toda poesía debe ser como la pintura, la cual consiste en la imitación de la naturaleza»³¹⁸.

Aunque lo cita, y largamente, Velázquez desaprueba la vehemencia con la que Nasarre desacredita la obra dramática de Calderón:

Traigo las palabras de este autor porque estoy enteramente conforme con su sentir en este particular, aunque no apruebo la vehemencia que emplea en todo este discurso en desacreditar lo que para con los

³¹⁸ *Orígenes*, página 114.

hombres doctos siempre lo ha estado y nunca llegará a estarlo para con el vulgo³¹⁹.

Para contrarrestar lo afirmado por Nasarre, nuestro autor cita un fragmento de la *Poética* de Luzán (libro tercero, capítulo XV) en la que se refiere de forma muy positiva a las obras dramáticas de Lope y Calderón. La cita es larga, pero nos interesa especialmente el principio:

Me contentaré con decir por mayor y en general que en todos comúnmente hallo rara ingeniosidad, singular agudeza y discreción, prendas muy esenciales para formar grandes poetas, y dignas de admiración; y añado que en particular alabaré siempre en Lope de Vega la natural facilidad de su estilo y la suma destreza con que en muchas de sus comedias se ven pintadas las costumbres y el carácter de algunas personas; en Calderón admiro la nobleza de su locución, que sin ser jamás oscura ni afectada, es siempre elegante; y especialmente me parece digna de muchos encomios la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso a su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias, y particularmente de las que llamamos de capa y espada, entre las cuales hay algunas donde hallarán los críticos muy poco o nada que reprender, y mucho que admirar y elogiar³²⁰.

Recordemos que las comedias de Calderón son, según Luzán, de tres clases: de teatro, «las que se representan con decoraciones, máquinas y mutación de escenas»; las heroicas, «cuyos asuntos e interlocutores son de alta clase»; y las de capa y espada, «en las que intervienen

³¹⁹ *Ibíd.*, página 115.

³²⁰ En los *Orígenes*, páginas 115-116. En la edición de la *Poética* de Russell P. SEBOLD, página 538.

caballeros y damas, o personas inferiores, en su traje regular, que entonces era la capa y espada de golilla en los hombres, sin decoración ni mudanza de escena»³²¹. Afirma que en las dos primeras clases Calderón siguió, como todos, el rumbo de Lope, y a continuación hace un encendido elogio de las de capa y espada, en las que no ve que tuviera modelo, y enumera alguna de estas en las que, como reproduce Velázquez, «hallarán los críticos muy poco o nada que reprender, y mucho que admirar y elogiar»³²². Como ha señalado Inmaculada Urzainqui (1984: 14), se ha convertido en un tópico común afirmar que la crítica del XVIII, en general, despreció el genio de Calderón. Esto no fue ni mucho menos así. Salvo excepciones como la de Nasarre, muchos intelectuales de la época, entre los que debemos incluir a Velázquez, a la vez que censuran lo que desde su perspectiva neoclásica juzgan graves defectos del teatro de Calderón, celebran también sus virtudes literarias, sus aciertos, que saben ponderar y valorar. Este sería el caso de Velázquez.

La cita de Luzán continúa con la referencia a otros autores que han escrito comedias más ajustadas a las reglas: Solís, Moreto, Antonio Zamora, Francisco Cándamo y José Cañizares. A esta relación Velázquez añade algunas obras de Francisco de Rojas, pues «no van tan apartadas de las reglas del arte», y este autor «sin duda fue el que observó con más cuidado los preceptos de la poesía dramática» (página 118).

A pesar de la cita, positiva, de Luzán, desgraciadamente Velázquez no tenía conciencia de lo que los juicios sobre Lope y Calderón le iban a acarrear para la fama postrera de su obra. Volveremos a esta cita al tratar de la recepción de la obra del marqués de Valdeflores en el siglo XIX, concretamente al conocer las reflexiones de Menéndez y Pelayo sobre los *Orígenes*. A pesar de todo

³²¹ Ignacio de LUZÁN: *La Poética*, edición citada, página 403.

³²² *Ibid.*, página 538.

se nota una clara alabanza del talento natural de estos autores, especialmente de Lope, junto a una crítica a su falta de estudio y de conocimiento del arte. Implícitamente Velázquez está defendiendo que no puede haber buena poesía si esta no se atiene a las reglas, tal y como defendieron otros autores y preceptistas de su siglo.

A continuación hace referencia brevemente al proyecto malogrado de Nasarre de realizar una edición de los mejores poetas en lengua castellana que se había de titular *Colección de las poesías castellanas selectas desde el origen de nuestra poesía hasta el tiempo presente*, y que veremos con más detenimiento al tratar del contenido del capítulo IV de los *Orígenes*. La referencia posterior es a Luzán y a su traducción de *La razón contra la moda*, «digna de cualquier elogio» (página 118).

Finalmente se refiere a las traducciones que existen en castellano de las obras de Molière. A pesar de las malas traducciones con que contamos, el autor francés es un buen molde para la literatura castellana, y el juicio neoclásico de Velázquez se muestra aquí con toda claridad, algo que tampoco le va a perdonar la crítica posterior: «Cuando la nación logre un genio tan superior como el de este gran cómico, podrá esperar que se restablezca la comedia española» (página 119).

4.8.7 LA TRAGEDIA

Velázquez comienza este capítulo reconociendo su deuda con los discursos de su amigo Montiano:

D. Agustín de Montiano, que ha manifestado particular esmero en ilustrar esta parte de nuestra poesía dramática, ha escrito ya todo

cuanto yo debía decir acerca del origen y progreso de la tragedia española. Por eso me contentaré con extractar aquí lo que sobre este particular ha dicho nuestro autor en sus dos discursos³²³.

El origen de la tragedia está, para Montiano-Velázquez, a finales del siglo XV o principios del XVI, con Vasco Díaz Tanco de Frenegal, lo que nos permite disputar la antigüedad de este género a los italianos. Hernán Pérez de Oliva es el siguiente autor citado, autor de dos tragedias que «son muy arregladas al arte, y están compuestas con el mismo gusto de los griegos» (página 120). La relación continúa con los autores de tragedias en España (fray Jerónimo Bermúdez, Juan de la Cueva, Gabriel Lasso, Guillén de Castro, Andrés Rey de Artieda...) hasta llegar a Cristóbal de Virués, autor de cinco tragedias que no «carecen de primor ni de algunos defectos, y la última [*Elisa Dido*] es la más ajustada a las reglas del arte», y Lope de Vega, cuyas tragedias «no son mejores que las comedias y tragicomedias de este autor» (páginas 121-122). Los corruptores del teatro, Virués y Lope, reciben ahora distinta valoración, pues parece que el primero es mejor autor de tragedias que de comedias; en cambio Lope no merece ningún elogio como autor dramático. Después de un par de autores más, llegamos al presente. Velázquez no duda en ser crítico incluso con sus contemporáneos, como deja traslucir de su comentario a *El Paulino. Tragedia nueva a la moda francesa, con todo el rigor del arte, en imitación del Cinna de Pedro Cornelio* (1740), de Tomás de Añorbe y Corregel: «tan lejos está de ser tragedia que con más razón pudiera llamarse entremés de la tragedia misma» (página 122), criterio que recoge el juicio de Montiano, que propone desecharla del género trágico³²⁴.

³²³ *Orígenes*, página 119.

³²⁴ José J. BERBEL RODRÍGUEZ (2003: 326).

La historia de la tragedia española concluye en Montiano. Este género devino un problema mayor para los teóricos de la literatura del siglo. Como sabemos, no solamente en España el género de la tragedia siempre ha sido considerado un género problemático. La falta de tradición de este género en la literatura española provocó también la necesidad de buscar ejemplos y de crear unas obras *ex profeso*, lo que motivará las buenas críticas a las dos tragedias de Montiano porque se ajustaban de forma deliberada a todos los preceptos expuestos por los teóricos. La predilección de Luzán por el género trágico se veía contrariada por el hecho de que este había sido muy poco practicado en España. En su opinión, solo la comedia «ha tenido séquito en España», mientras que la tragedia no ha sido practicada en nuestros teatros, con la excepción de cuatro o cinco tragedias que jamás se representaron, y entre estas Luzán incluye dos que no pertenecen al Siglo de Oro: *Virginia* y *Ataúlfo* de Montiano y Luyando³²⁵.

Sabemos ya que nuestro autor había elaborado un análisis elogioso de la *Virginia* para la Academia del Buen Gusto, donde analizaba de forma pormenorizada los méritos que la obra reunía, y que consistían, fundamentalmente, en su ajuste milimétrico a las reglas del género. Para esta ocasión Velázquez decide no emitir juicios propios, sino que, como en el apartado de la comedia, nos ofrece las opiniones que han sido publicadas sobre estas obras. Primero extrae una breve cita muy elogiosa aparecida en las *Memorias de Trévoux* de diciembre de 1750, artículo 150. Recordemos que las *Mémoires pour servir à l'histoire des sciences et des arts* era más conocido con el nombre de *Journal de Trévoux* por el lugar en el que se imprimía este periódico. Esta, como el *Journal des Savants*, eran las publicaciones más prestigiosas de la época que propagaban conocimientos, descubrimientos y bibliografía para los eruditos, y de

³²⁵ Ignacio de LUZÁN: *La Poética*, edición de Russell P. SEBOLD, Barcelona, Labor, 1977, página 410.

la que existía una traducción al castellano publicada en Madrid desde 1742. Recordemos también que en esta publicación, lectura predilecta del P. Feijoo, Velázquez trató de anunciar su obra.

Un año después de la publicación de *Ataúlfo* y el *Discurso II* de Montiano, el P. José Francisco de Isla hace un encendido elogio de los dramas de este autor en el prólogo al tomo II de su traducción del *Año cristiano, o ejercicios devotos para todos los días del año* (Madrid, 1754) del P. Croiset. Velázquez extrae un largo fragmento de este texto, que reproduce en las páginas 102-103 de los *Orígenes*. Las obras de Montiano han tenido tanta aceptación que incluso se ha traducido al francés: «Mr. Hermilly acaba de publicar una traducción francesa de la *Virginia* y el primer *Discurso sobre las tragedias españolas* que le precede» (página 125). Este «Mr. Hermilly» es Nicolas-Gabriel Vaquette d'Hermilly (1705-1778), militar e intelectual francés que destacó por sus traducciones al francés de obras españolas y portuguesas. Tradujo, entre otras, además de las obras de Montiano, a Quevedo y el *Teatro crítico universal* de Benito Jerónimo Feijoo.

Se percibe que Velázquez celebra con orgullo la resonancia en España y en Francia de las obras de Montiano, aunque desconoce el futuro éxito que tendrá en Alemania, sobre todo gracias a la buena acogida que Lessing dispensó a la *Virginia*.

4.8.8 LA EPOPEYA

La importancia que Velázquez otorga a los orígenes y a la datación se manifiesta claramente en este apartado de su obra. La cuestión no es trivial, pues si los griegos y los romanos no pueden fijar para este género otros poetas fuera de Homero y Virgilio, no es de extrañar que

en la poesía castellana la epopeya no se hubiese cultivado apenas. En este apartado todavía queda mucho por descubrir a la historiografía literaria, pues no aparecen referencias a obras fundamentales como el *Poema del Cid*, que no será publicado hasta 1779 por Tomás Antonio Sánchez.

El origen de la epopeya podría estar en la poesía portuguesa, en concreto en el poema de la pérdida de España. Camoens y sus *Lusiadas* son también anteriores a Tasso, de lo que se deduce «que los portugueses empezaron antes que los italianos a tener el poema épico correcto» (página 126). Por lo que se refiere a la poesía castellana, Velázquez no conoce otro anterior a la *Vida y hechos de Alejandro*, que atribuye a Alfonso el Sabio. La epopeya floreció al mismo tiempo que la buena poesía, es decir, en la tercera edad, durante el reinado de Carlos V, monarca que inspiró varios de estos poemas. No se encuentran, a juicio de Velázquez, buenas muestras de este tipo de poesía, y la relación de obras con defectos es larga; la única obra destacable es la *Araucana* de Ercilla, la cual, según Voltaire (*Ensayo sobre el poema épico*) contiene fragmentos mejores que los del propio Homero. Este criterio no lo comparte en absoluto Velázquez, en cuyo canon tienen un lugar destacado los autores clásicos: «Este juicio no es el más sólido, aun cuando no fuese poco favorable a los escritos del mayor poeta de la Antigüedad» (página 130).

4.8.9 OTROS GÉNEROS DE LA POESÍA: ÉGLOGA, ODA, ELEGÍA, IDILIO, SÁTIRA, POEMA DIDÁCTICO, EPIGRAMA Y POESÍA JOCOSA Y RIDÍCULA

Como han señalado F. Brioschi y C. Di Girolamo (1988: 176), «el sistema de los géneros poéticos es complicado y configurado de varios

modos según las épocas; [...] es imposible analizar un género en completo aislamiento y necesario, por el contrario, referirse siempre a los géneros vecinos, en suma, al sistema global de los géneros vigente en un determinado periodo literario». Para Wellek y Warren (1985: 275) el siglo XVIII fue un siglo que tomó en serio los géneros: «Que los géneros son distintos –y también que deben mantenerse tales– es artículo general de fe neoclásica». Sin embargo, los hombres de este siglo no ven la necesidad de definir los géneros como tales, no existe conciencia de la necesidad de fundamento racional: «El canon de Boileau, por ejemplo, comprende la pastoral, la elegía, la oda, el epigrama, la sátira, la tragedia, la comedia y la épica; sin embargo, Boileau deja sin definir la base de esta tipología (acaso porque entienda la tipología misma como dada históricamente, no como construcción racionalista)». En resumen: «La teoría neoclásica no explica ni expone ni defiende la doctrina de los géneros ni el fundamento de su diferenciación» (1985: 275-276).

De ejemplo puede servirnos un fragmento de la *Poética* de Luzán (capítulo XI, libro primero, «Del origen, progresos y esencia de la poesía») en la que se nos ofrece un sistema de los géneros poéticos que tiene en cuenta su finalidad:

Un poeta, pues, que considerare la poesía como arte subordinada a la moral y a la política, podrá muy bien proponerse por solo fin la utilidad en una sátira, en una oda, en una elegía; si la considerare como entretenimiento y diversión, podrá también, para divertir su ociosidad y la de sus lectores, tener por solo fin el deleite en un soneto, en un madrigal, en una canción, en una égloga, en unas coplas o en unas décimas; y si finalmente juzgare que ni la sola utilidad es muy bien recibida ni el solo deleite es muy provechoso, podrá asimismo, uniendo lo útil a lo dulce, dirigir sus versos al fin

de enseñar deleitando, o deleitar enseñando, en un poema épico, en una tragedia o comedia³²⁶.

Pero en ninguna parte de la *Poética* Luzán siente la necesidad de definir qué es la *oda*, la *sátira* o la *elegía*.

Velázquez tiene conciencia de unos géneros que están implícitamente definidos por la tradición, y, por tanto, no cree necesaria una aclaración sobre qué se entiende en su época o qué entiende él mismo por los géneros poéticos de los que se va a ocupar. Su división tiene en cuenta la clasificación ya preestablecida, marcada por las convenciones que el paso del tiempo ha regulado, con lo cual nuestro autor solo se ocupará de indicarnos los poetas que se han destacado en cada uno de estos géneros, sin entrar en más detalle. Esto puede hacerse extensivo a los apartados anteriores de los *Orígenes* (en los que se ocupaba de la comedia, la tragedia y la epopeya). Los apartados siguientes del capítulo tercero de los *Orígenes* son más breves, por lo que los trataremos de forma conjunta.

En los distintos apartados va a aparecer nuevamente la expresión «buena poesía», ya estudiada, o alguna similar, que Velázquez usa con objeto de reforzar los autores que considera garantes del buen gusto. En el apartado 8, dedicado a la égloga, aparece una expresión similar: «Esta especie de poesía nació entre nosotros en el **buen siglo**, la debemos a Boscán, Garcilaso y D. Diego de Mendoza, que fueron los primeros que empezaron a usarla con arte» (página 131). De nuevo se repite la idea apuntada en la segunda parte de los *Orígenes*, y es la identificación del siglo XVI con el Siglo de Oro, aquí designado como «el buen siglo». Precisamente Lope es apreciado por Velázquez porque sus églogas «merecen más estimación que la mayor parte de sus demás obras» (página 131). Las referencias

³²⁶ *Ibíd.*, páginas 184-185.

muy positivas a sus dos compañeros de la Academia del Buen Gusto, Montiano y Porcel, cierran este apartado.

El apartado dedicado a la oda (9), bastante escueto, es significativo porque reproduce en pocas líneas el canon estético de nuestro autor: autores del Siglo de Oro que serán comparados con autores clásicos. Garcilaso, Jerónimo Bermúdez, Francisco de Medrano, Villegas, fray Luis, los Argensola y Quevedo (aunque mejores las que publicó con el nombre de Bachiller de la Torre) forman la relación de autores citados. Medrano y los Argensola son comparados con Horacio, Villegas con Anacreonte, Quevedo con Píndaro, y fray Luis «supo trasladar a sus odas todas las gracias de los griegos y latinos». El apartado se cierra con Luzán, pues «es quien sostiene hoy entre nosotros el **buen gusto** de la poesía lírica» (página 132).

En los apartados dedicados a la elegía y al idilio (10 y 11) vuelve a repetir las apreciaciones de los autores ya canónicos. Boscán, Garcilaso, Villegas, fray Luis, Quevedo, Lope («hizo algunas harto buenas») o el conde de Rebolledo, son los escritores que merecen estimación como autores de elegías. Boscán inició el cultivo del idilio con su traducción de Museo, al que siguieron otros autores del Siglo de Oro como Pedro Espinosa, Villegas, el conde de Rebolledo o Quevedo. En último lugar de nuevo Luzán es muy elogiado como poeta: «D. Ignacio Luzán se distingue hoy en esta especie de composición, y su idilio Hero y Leandro es excelente» (página 134).

El apartado dedicado a la sátira (12) comienza con el repaso al Arcipreste de Hita y a las Coplas de Mingo Revulgo, sobre la que ofrece distintas suposiciones sobre su autoría. En este apartado el autor más destacado es Cristóbal de Castillejo, pues «es menester confesar que ninguno hasta su tiempo poseyó en el grado que él el arte de hacer ridículo el vicio» (página 135). Entre los poetas

contemporáneos destaca la publicada en el *Diario de los literatos de España* con el seudónimo de Jorge Pitillas, «y se conoce cuán familiares eran a su autor los mejores originales de la sátira latina» (página 135). Mucho se ha discutido acerca de la personalidad de este «Jorge Pitillas», autor de la beligerante sátira contra los escritores barrocos, pasados y contemporáneos, aparecida en el tomo VII (1742) del *Diario de los literatos*. Sobre quién pudo estar detrás de este seudónimo versa el trabajo de Ruiz Veintemilla (1978).

El poema didáctico (apartado 13) no ha tenido gran desarrollo en la poesía castellana, y Velázquez solo nombra algunas obras que podríamos considerar hoy como obras científicas o didácticas, pero que incluye en un apartado común, quizá por no considerarlas obras de ficción. Las obras que nombra son relativas a la moralidad y policía, al arte político y militar, a la filosofía natural y moral, a la geografía, a la pintura o a la genealogía.

Dentro del apartado del epigrama (14), muy sucinto, Velázquez no considera a Lope un mal poeta, pues hemos visto que sus críticas se dirigen fundamentalmente a su producción teatral. En este apartado considera muchos de los sonetos de Lope como los mejores escritos en este género, a la altura de los de Luis de Ulloa y los dos Argensola «que guardan rigurosamente todas las leyes que pide esta casta de composición» (página 137).

El último apartado de esta tercera parte de los *Orígenes* está dedicado a la poesía jocosa y ridícula, muy exigente, pues «pide un genio particular, que sepa bien el arte de hacer agradables los más enormes despropósitos» (páginas 137-138). Por este motivo, aunque existen muchas composiciones de este tipo, pocas son las sobresalientes, y destaca títulos como la *Moschea* de José de Villaviciosa, la *Gatomaquia* de Lope, la *Burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo.

4.8.10 LA NARRATIVA. ALGUNAS RAZONES SOBRE SU EXCLUSIÓN

Un breve repaso por este género (o, mejor, por su ausencia) en los *Orígenes* nos ayudará a entender algo más sobre el título del libro y sobre la teoría literaria de Velázquez y su concepción de los géneros literarios. El hecho de que la obra que estamos estudiando se centre en la poesía se debe al peso que la tradición clásica ejerció sobre Velázquez.

No conoceremos interés por la prosa hasta unos años después de la primera edición de los *Orígenes*. Para calibrar mejor este fenómeno traemos aquí unas breves citas de la obra de Antonio de Capmany y de Montpalau *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* (1786). En su «Discurso preliminar» este autor afirma:

He observado que cuando se ha querido encarecer la elocuencia e ingenio de los escritores españoles y la hermosura de su lengua, todos nuestros apologistas se acogen a la poesía y a los poetas³²⁷.

Frente a la poesía, reconoce la dificultad de la prosa:

La poesía tiene cierta magia en las imágenes, cierto embeleso en la armonía, cierta ilusión en los adornos, en que las gracias del artificio deslumbran los ojos para cubrir todo lo débil y pequeño. La prosa es severa, mal contentadiza; nada disimula, nada oculta; es una

³²⁷ Antonio de CAPMANY Y DE MONTPALAU: *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*, Madrid, en la Oficina de don Antonio de Sancha, 1786, tomo I, página v.

hermosura desnuda a la luz del día y a la vista de todos, porque es el idioma de todos.

La intención de Capmany es, por tanto, hacer una defensa de este género:

Aunque con esta experiencia podía yo haber desmayado en mi propósito, su misma dificultad me ha empeñado a mostrar que ni la nación española ni su rica y majestuosa lengua deben su celebridad solo a la poesía, sino también a la prosa; y que si bien por desgracia no podemos contar oradores de oficio como contamos poetas, podemos juntar un número tan grande de elocuentes escritores prosaicos en todos los géneros, que seguramente ninguna nación moderna puede oponernos otro igual de tan aventajados en el manejo de su lengua patria³²⁸.

¿Por qué es tan interesante la cita de Capmany en este contexto? Lo primero que llama la atención sobre este género es que los autores de mediados del siglo XVIII todavía estaban muy limitados por la división clásica de los géneros literarios.

La afirmación de Rosa María Aradra (2000: 238) acerca de que canon y género literario están estrechamente unidos la podemos comprobar plenamente en una época como la que estamos estudiando, en la que hay géneros aún no admitidos en la preceptiva oficial o que están en proceso de aceptación. Recordemos que la poética, al menos hasta finales del XVIII y principios del XIX, aún permanecía fiel a la estructuración clásica de los géneros y sólo estudiaba los escritos en verso, es decir, épica, dramática y lírica, como puede verse en las poéticas de Luzán o Burriel, o como hemos visto ejemplificado en el

³²⁸ *Ibíd.*, página vij.

libro de Velázquez. M^a Carmen García Tejera (1996:185) recuerda que «la práctica literaria seguía un camino al margen de la teoría», y que géneros como la novela, el ensayo y otros subgéneros teatrales nuevos quedaban, en este siglo «fuera de ese universo cerrado de los géneros clásicos».

Para Teresa Barjau Condomines (1983: 114) la razón fundamental por la que los eruditos de esta época no se interesaron por la novela pudo ser la dictadura de la poética neoclásica. Los eruditos clasificaron de forma muy heterogénea un género que desde Cervantes escapaba a toda valoración preceptista. Y se puede añadir un dato significativo: no existen historias de la novela hasta finales del siglo XVIII.

Álvarez Barrientos nos ofrece también bastante información sobre este género, pues sin duda es uno de los autores que con más interés se ha aproximado al desenvolvimiento del género narrativo durante el siglo ilustrado. Primero nos ofrece un recorrido por las ideas que se tenían sobre el género en el siglo ilustrado y los problemas que, por sus características, este género desencadenó (1983). En un estudio posterior (1988: 50) ve también una causa estética para la falta de interés por este género. La novela no tiene poética y fue un género mal considerado por la crítica por este motivo. Posteriormente (1991: 30) parte de la definición misma de literatura que se tenía en el siglo para entender el tratamiento dado a la novela. Al ser la novela un género no literario (pues su forma es la prosa) es normal que se asimilara a otros géneros pertenecientes a la elocuencia, como la Historia, aunque también se acercaba a la poesía por ser una forma de ficción. El gran inconveniente es cómo valorar entonces la novela, si no es una forma artística. La solución dada por los preceptistas del momento es incluirla en la Historia, pues se tiene en cuenta fundamentalmente su forma de expresión, la prosa. Sólo a

finales del siglo XVIII los preceptistas descubrirán en ella valores literarios que la igualen al resto de formas literarias. De hecho son escasísimos los autores que se ocupan de ella durante el siglo. La excepción primera fue Mayans, que se ocupa de ella en la *Vida de Cervantes* (1737) y en su *Retórica* (1757). Tendremos que esperar hasta finales de siglo para encontrar una nueva reflexión teórica sobre este género.

Russell P. Sebold (2003: 127) también nos ayuda a comprender la postura de los autores neoclásicos sobre la prosa. En su opinión los autores neoclásicos eran mucho más liberales de lo que pueda creerse hoy con respecto a la división en géneros. Si se excluían los géneros en prosa era porque no estaban ennoblecidos por la tradición de artesanía literaria que solía observarse en la composición de las obras pertenecientes a los géneros poéticos. Para Checa Beltrán (1998: 260 y siguientes) uno de los principales argumentos para negar dignidad literaria a la novela se fundaba en el hecho de estar escrita generalmente en prosa. La oposición entre la «poética», o disciplina que se ocupaba de las obras escritas en verso, y la «elocuencia», que estudiaba los escritos en prosa, determinó que los pocos estudios sobre la novela apareciesen en tratados de esta última disciplina. La escritura en verso era un requisito imprescindible para que una obra fuera considerada poética (o literaria).

Otros autores han visto la causa de esta exclusión en los prejuicios morales que en el siglo ilustrado se erigieron contra la narrativa, y que motivaron la falta de interés de los intelectuales de la época por este género³²⁹. La ficción novelesca siempre suscitó a un tiempo el entusiasmo del pueblo y la ira de sus mentores. Tal actitud se va conservando durante siglos: en el XVIII, al argumento tradicional (la novela es escuela de depravación) habría que añadir el

³²⁹ Cf. Lucienne DOMERGUE (1985: 483) y CHECA BELTRÁN (1998: 263 y siguientes).

desdén que los neoclásicos manifiestan hacia una forma literaria bastarda, efímera fruslería de moda. El género, que no está catalogado por Aristóteles, no se interesa por la verdad: resulta incompatible, pues, con la filosofía. Es un género menor; peor aún, un género sospechoso. La autoridad (legisladores y censores) la emprende con él, de modo que la novela moderna, que con Cervantes fue casi una creación española, sufrió, salvo contadas excepciones, un eclipse de siglo y medio.

Como curiosidad apunto aquí los datos que nos facilitan Teresa Barjau (1983: 118) y Joaquín Álvarez Barrientos (1988: 50). Según estos autores la primera breve historia de este género aparece en el prólogo que Vicente María Santiváñez realizó en su traducción de *La mala madre* de Marmontel (1787). Posteriormente Juan Andrés realizó una historia de la novela y del romance (novela corta y novela) en el tomo IV de su *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1787). El motivo por el que Juan Andrés se dedicó a este género pudo estar en su exilio italiano, que hizo que lo contemplara con menos prevención, además de que pudo realizar en ese país bastantes lecturas que difícilmente habría podido hacer en España. La tercera historia de la novela apareció en 1799, «a fines de siglo, ya sin la amenaza luzanesca» (Barjau, 1983: 121), en el prólogo que el editor Francisco de Tojar antepuso a su novela *La filósofa por amor o Cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*. Anteriormente solo se ocupa de la narrativa Mayans en su *Vida de Miguel de Cervantes* (1737), que puede ser, a juicio de Álvarez Barrientos (1988: 51, nota 14) la primera poética sobre la novela en España, aunque también se encuentran abundantes observaciones suyas en este sentido en su *Retórica*. Como vemos, salvo el interés temprano de Mayans, y que ha sido analizado con detenimiento por Jesús Pérez Magallón (1987), el resto de obras dedicadas a la novela son bastante posteriores a la edición de los *Orígenes* de Velázquez (1754).

4.9 LOS TEXTOS RELATIVOS A LA LITERATURA. EL CAPÍTULO IV

Esta cuarta parte de los *Orígenes* es muy interesante por la cantidad de información que facilita Velázquez sobre la historiografía literaria conocida hasta mediados del siglo XVIII. En ella traza la relación de los autores que han escrito acerca de la literatura española, con lo que perfila una breve historia de la crítica y la historiografía literaria prácticamente desde los orígenes hasta su época. Su interés reside en la información que nos facilita acerca de los autores que hasta entonces había reflexionado de forma más o menos sistemática sobre el fenómeno de la literatura.

4.9.1 OTRAS «COSAS QUE PERTENECEN A LA POESÍA CASTELLANA»

En palabras de Velázquez, esta parte de su obra trata de «otras cosas que aunque no son de la naturaleza de nuestra poesía, pertenecen a ella y son parte de su historia» (página 139). En este primer apartado no trata de ningún autor en concreto, es simplemente introductorio, y sirve de marco a los apartados posteriores.

4.9.2 «COLECCIONES DE LOS POETAS CASTELLANOS»

En este segundo apartado Velázquez comenta las colecciones de poesía conocidas hasta ese momento, desde el *Cancionero de poetas*

antiguos de Alfonso de Baena y el *Cancionero general* de Hernando del Castillo hasta la primera parte de las *Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa. En medio, toda una relación de autores que han recogido en forma de antología lo más importante de la poesía castellana. Pero en este apartado nuestro autor no quiere ser exhaustivo (no lo es, de hecho) porque el sitio para serlo es otro: «Sería materia muy prolija seguir aquí la historia de todas las colecciones grandes y chicas que en varios tiempos se han hecho de nuestros poetas castellanos» (*Orígenes*, página 141).

Expone entonces el proyecto de una colección de los mejores poetas castellanos, un proyecto que anunciaba en su correspondencia a Montiano desde fecha muy temprana, pero que no se materializó. La primera referencia la encontramos en la carta de 6 de abril de 1753 enviada desde Mérida: «Se hará lo de anunciar la Colección de nuestros Poetas, y por vida mía que se sabrá pintar bien, a ver si podemos acabar de aturdir a estos franceses» (folio 39r). En carta fechada en Málaga el 10 de junio de 1755, es decir, más de dos años después de la primera referencia, comunica a Montiano: «Ahí va el plan de la colección de las poesías que ha días que tenía hecho, pero no me había atrevido a enviarlo, temeroso de la pereza que regularmente se apodera de los cortesanos» (folio 257r).

Parece que Velázquez tenía su parte del trabajo bastante perfilada; en la misma carta escribe: «Comuníquelo V. a los interesados, y quedando de acuerdo, yo continuaré el trabajo que tengo ya empezado en la parte que me toca, y espero que en breve tiempo podremos llevar la obra al fin que se desea» (*Ibid.*). En la carta, y como apéndice, Velázquez envía a Montiano las instrucciones para la elaboración de esta *colección*. El apéndice se titula «Sistema. De la manera como debe emprenderse la *Colección de las mejores Poesías Castellanas desde el origen de la buena Poesía hasta el*

tiempo presente», y ocupa los folios 259 y 260 completos. En este plan pormenorizado Velázquez concreta el nombre y número de los colaboradores (Montiano, Eugenio Llaguno, Juan Trigueros y él mismo), los autores de los que debe ocuparse cada colaborador, y facilita unas instrucciones generales sobre el trabajo que se va a desarrollar³³⁰. También en el punto tercero nos facilita los criterios de edición:

3º De las obras de todos estos solo deben elegirse las mejores poesías, y aquellas en que haya poquísimo o nada que desechar; de suerte que puedan servir de modelo para fijar el gusto de la buena poesía castellana. Las poesías líricas, bucólicas, etc. se insertarán enteramente. Las épicas y dramáticas solo en extracto hecho en prosa, insertando únicamente las escenas excelentes y los pasajes sublimes. Las poesías de cada autor se deberán coordinar con cierto método, como es poniendo primero las líricas, después las bucólicas, las dramáticas, etc. Al principio de cada uno de estos extractos se pondrá una breve razón de la vida y escritos del poeta, con el año y lugar de su nacimiento y muerte, etc., y si pudiese ser, también su retrato. Y a la frente de cada extracto de estos una nota que señale la persona que se encargó de hacer aquel trabajo. (folio 260r)

El coordinador y prologuista iba a ser Velázquez, el cual correría con los gastos de impresión (folio 260v). La visión que Velázquez tiene de

³³⁰ Sabemos que Montiano iba a ocuparse de «Naharro, comedias. Juan de la Cueva, sus tragedias, y *Conquista de la Bética*. Jerónimo Bermúdez: tragedias. Zárate. Espinel. Ulloa. Espinosa: su colección de poesías. Quevedo. Lope de Vega, Esquilache, Virués, Llaguno: su traducción» (folio 259r). Llaguno trataría de «Rufo: *Austriada*. Ercilla: *Araucana*. Jáuregui. Cristóbal de Mesa. Saa de Miranda. Rebolledo. Góngora. Soto de Rojas. Montiano. Luzán. Villaviciosa: *Moschea*. Silvestre: *Proserpina*. Toledo: *Burromachia*. Tomé Burguillos. Cáncer: *Comedia de la muerte de Baldovinos*. Monteser: *Comedia del Caballero de Olmedo*» (folio 259v). La tarea de Trigueros se resume así: «Las mejores comedias de Rojas, Zamora, Cañizares, etc.» (folio 259v). El trabajo que Velázquez se asigna es «Garcilaso, Boscán, Mendoza, Medrano, Villegas, Padilla, Herrera, fr. Luis de León, los dos Argensolas, Gonzalo Pérez, Hernández de Velasco, Juan de Guzmán, Porcel, Castillejo, el Prólogo a toda obra» (folio 259v-260r).

este proyecto es de continuación de sus *Orígenes*, como una especie de antología de textos que sirva de aclaración y ejemplificación de lo tratado allí. El proyecto no se materializó, como hemos apuntado, quizá por la falta de entendimiento entre los colaboradores. Trece años más tarde Francisco Cerdá y Rico y Juan José López de Sedano concretaron el proyecto de Velázquez, pues comenzaron la publicación de su antología de la poesía española *Parnaso español* (1768-1778), un proyecto muy similar, en la base, al ideado por Velázquez.

Si volvemos a las noticias facilitadas en los *Orígenes* sobre este proyecto, sabremos que Velázquez y sus contertulianos de la Academia del Buen Gusto proponían esta obra antológica de largo alcance cronológico con un fin reivindicativo y normativo al mismo tiempo. La idea original partió de Nasarre: «Esta obra, prometida en parte por el autor de la disertación sobre la comedia española, y malograda por su fallecimiento, se está hoy trabajando por personas hábiles en estas materias». Velázquez llama la atención sobre «las grandes ventajas que sin duda conseguirá el público en tener un cuerpo de nuestras mejores poesías que en adelante pueda servir de modelo para fijar el buen gusto de la nación en esta parte» (*Orígenes*, página 141). Insiste Velázquez en la idea de «modelo», pues, según hemos visto, se trata de un concepto fundamental para los escritores reformadores. Estos autores tienen presente el principio, conocido desde la antigüedad clásica, de que de un buen modelo de poesía cabe deducir toda la preceptiva poética.

La intención de esta obra parece clara. Se trataba de construir el canon de la literatura española a través de sus textos comentados, pero desde la perspectiva de los reformadores de la literatura española, es decir, de los defensores del buen gusto: «El juicio que acompañará a todas las piezas de que se compondrá esta colección

justificará los dictámenes, que acerca del estado actual de nuestra poesía y desórdenes introducidos en ella han manifestado ya en otros escritos suyos algunos de los que trabajan en esta obra» (páginas 141-142).

Además de reformar el gusto literario de la nación, esta colección tenía un carácter reivindicativo, de manera que se ofrecería a las otras naciones los verdaderos méritos de la literatura española: «Será conocido el mérito de muchos poetas nuestros, de que casi no había memoria, y los extranjeros verán la injusticia con que han juzgado del talento poético de una nación» (página 142). La idea del carácter reivindicativo de la historiografía literaria se apuntó ya en el apartado 2.2, y allí veíamos cómo una de las causas apuntadas por los especialistas para el nacimiento de la historia literaria era dar una respuesta a las críticas de los intelectuales europeos.

4.9.3 «COMENTOS E ILUSTRACIONES A LOS POETAS»

Este apartado arranca casi con una declaración de intenciones. Colea todavía el siglo pasado como una época donde el mal gusto fue muy generalizado, pues no solo se dio en la literatura. Frente al siglo anterior, en la que se elaboraron comentarios a las obras de los autores griegos y latinos (los autores del canon), el siglo XVII ha visto generalizarse un tipo de obra carente de interés para el interesado en la poesía:

Las naciones cultas [...] reputan por una especie de pedantería el furor con que en el siglo pasado una gran parte de los sabios se aplicó a comentar e ilustrar con sus notas toda especie de escritores antiguos malos y buenos. Como este género de escritos se hizo de

moda, los que no tenían talento para comentar los autores griegos y latinos, se contentaban con hacer glosas y comentarios a los escritores vulgares más famosos de su nación; escritos por la mayor parte impertinentes, embutidos de una erudición fuera de propósito³³¹.

Tras esta reflexión, Velázquez nos ofrece una relación de autores que han comentado la poesía de los escritores más importantes de la historia literaria. En esta nómina todos los comentarios son de los siglos XV y XVI, sus ediciones pertenecen al siglo XVI, y todos los autores comentados son autores del canon, de los siglos XV y XVI. No se nombran ediciones de autores del siglo XVII. Excepto Góngora, evidentemente; para Velázquez la oscuridad del estilo de este autor explicaría la necesidad de estos comentarios, tan infelices como los escritos de los apologetas del estilo gongorino:

Tampoco faltó a D. Luis de Góngora quien le comentase; y cierto, que si algún poeta nuestro lo necesitaba era este, porque de intento procuró ser tan oscuro que ni sus mismos comentarios han sido capaces de hacerlo perceptible. D. García de Salcedo Coronel, D. José de Pellicer y Cristóbal de Salazar Mardones son sus intérpretes, que desempeñaron esta empresa con tan poca felicidad como otros que en aquel tiempo escribieron diferentes apologías del estilo, que para entender ellos mismos, necesitaban de comentarios³³².

El talento de Velázquez no deja de ofrecernos intuiciones muy finas. Efectivamente, tendremos que esperar hasta el siglo XX para que Dámaso Alonso nos ofrezca este «comento» que aproxime la poesía de Góngora a un público más amplio.

³³¹ *Orígenes*, páginas 142-143.

³³² *Ibid.*, página 145.

4.9.4 «TRADUCCIONES CASTELLANAS DE DIFERENTES POETAS DE OTRAS NACIONES»

Este es quizá el apartado más largo de esta cuarta parte, motivado fundamentalmente por el deseo de exhaustividad de Velázquez, que lo lleva a no dar por concluido este capítulo prácticamente hasta que la obra está en la imprenta³³³. Las traducciones proceden de siete lenguas, pues no se habían traducido obras literarias de otros idiomas hasta ese momento. Del hebreo proceden exclusivamente de las Sagradas Escrituras. Velázquez no olvida la importancia de los clásicos, de ahí que dedique un espacio detallado a las traducciones de obras griegas y latinas. Del griego y del latín se han traducido obras canónicas como son los autores clásicos griegos y, fundamentalmente latinos. La relación de autores traducidos del latín es la más larga y abarca prácticamente todos los géneros literarios.

Del «provenzal o lemosín» se ha traducido a Ausias March, lo que desvela una clara confusión de Velázquez³³⁴ al catalogar la lengua del escritor valenciano. Velázquez continúa su relación de autores traducidos del portugués, del italiano y del francés. Del portugués solo existe un autor traducido, Camoens, en distintas versiones (página 155). Más obras han sido traducidas del italiano, en comparación con otras lenguas, pues «los poetas italianos se empezaron a traducir muy temprano entre nosotros» (página 155). Sobre las traducciones francesas, Velázquez comenta: «De los poetas franceses tenemos muy pocas traducciones» (página 157). Por último, nos ofrece la

³³³ Recordamos que en el apartado dedicado a la correspondencia con Montiano (3.4), comentábamos que al conocer la existencia de una traducción del *Paraíso perdido* del poeta inglés John Milton, Velázquez menciona su intención de incluir una referencia en el libro (carta de 25 de septiembre de 1753, folio 100v).

³³⁴ Ya comentábamos esta confusión en el apartado 4.5, en el que analizaba el capítulo primero de los *Orígenes*, dedicado a las fuentes de la poesía castellana.

información sobre la traducción del *Paraíso perdido* de Milton (páginas 157-158), única traducción que se conoce del inglés. El dato de Velázquez, que puede parecer insignificante, tiene su relevancia si lo analizamos con detenimiento. La visión del neoclasicismo que se nos ha transmitido de manera tópica es la de un movimiento afrancesado, émulo de la literatura francesa. Pero esta pequeña observación de Velázquez, que, como conocemos sobradamente, trata de ser exhaustivo en todo momento, vendría a ayudar a romper esa imagen tópica que tenemos acerca del neoclasicismo español. No podía imitarse la literatura francesa porque prácticamente apenas era conocida, y, en opinión de Sebold (2003: 132), «parece especialmente sorprendente que no haya prácticamente ninguna influencia directa de los poetas franceses sobre los neoclásicos españoles». De Francia llegó a España predominantemente la literatura científica y filosófica moderna³³⁵. Las citas de autores que previenen contra la influencia francesa a lo largo del siglo son constantes: Feijoo, Luzán, Tomás de Iriarte. Además, en su estudio Sebold (2003: 49) apunta una idea bastante nueva acerca de las motivaciones de la crítica neoclásica contra el estilo barroco. Para este autor el hecho de que tanto en el siglo XVIII como el anterior las críticas dirigidas contra el barroquismo se acompañen a menudo con alusiones a la buena poesía del siglo XVI es una prueba de que la llamada reacción neoclásica contra el estilo barroco se produce por la continuación y renovación de tendencias críticas ya existentes en España en siglos anteriores, y no por la influencia extranjera, por muy fecundo que resultase para España el cosmopolitismo de la literatura durante la Ilustración.

Por otra parte, Velázquez apenas valora las obras que va citando, su intención más bien es facilitarnos la información sobre las obras traducidas y los traductores que las han realizado. Pero a menudo los buenos escritores de la tercera edad son también ahora

³³⁵ Cf. François LOPEZ (1995: 90).

traductores ejemplares o excelentes, que es el adjetivo preferido por Velázquez para valorar estas traducciones. Es el caso de fray Luis, traductor, entre otros varios textos, de las *Églogas* y las *Geórgicas*, de las que realiza una «traducción perfecta» (página 150), del conde de Rebolledo, excelente traductor de varios fragmentos de la *Biblia* (página 146), de Villegas, excelente traductor de Anacreonte (página 147), o de Vicente Espinel, autor de una traducción «excelente» del *Arte poética* de Horacio (páginas 150-151). Encontraremos escasísimos los juicios negativos; una excepción es el comentario a la traducción de José Antonio González de Salas (1588-1654), autor de una traducción de las *Troyanas* de Séneca, y la «traducción se acerca tanto al original que logró imitarle hasta en lo hinchado de la dicción» (página 153). Lo más común es una apostilla para aclarar que una traducción es mejor que otra.

4.9.5 «AUTORES QUE EN CASTELLANO HAN ESCRITO DE LA POESÍA»

Como vimos en el apartado 1.2, en el siglo XVIII el vocablo «poesía» significaba, aproximadamente, lo que hoy entendemos por «literatura». Existía una poesía épica, otra lírica y otra dramática. Bajo el término «literatura» se agrupaba el saber escrito en todas las disciplinas, tanto artísticas como científicas. Por ello Velázquez en este apartado se ocupará de los autores que han tratado de «poesía» y no de «literatura».

En este capítulo para Velázquez no interesa tanto la exhaustividad como realizar un recorrido general por la teoría literaria desde la época de Enrique de Villena hasta la actualidad. Comienza Velázquez este recorrido por Enrique de Villena, «el primer maestro

de la poesía castellana, cuyos preceptos recopiló en su *Arte de la gaya ciencia*» (página 158). Inmediatamente después aparece un autor llamado Segovia, responsable de una obra titulada *la Gaya o Consonantes*. Velázquez se convierte así en uno de los primeros autores en facilitarnos información sobre las laboriosas tablas de la *Gaya o silva de consonantes para alivio de trovadores* de Pero Guillén de Segovia (1490)³³⁶.

El manuscrito de la obra se conserva en la catedral de Toledo, y las noticias sobre el mismo fueron facilitadas por su amigo Juan Antonio de las Infantas. Nuestro autor indica que esta obra no aparece citada en Nicolás Antonio, por lo que cree de utilidad facilitar bastante información sobre el manuscrito. Y así lo hace. Al manuscrito le faltan varias hojas, por lo que es difícil saber con exactitud de que trata, pero Velázquez elucubra que «puede presumirse que fuese el tratado de preceptos y reglas para la inteligencia y práctica de la *Ciencia gaya*» (página 161). La obra le facilita datos para intentar aclarar una cuestión de teoría literaria sobre la que no estaban de acuerdo los tratadistas de la época. Frente a la idea de que la *gaya ciencia* era un arte retórico, y no poético, defendida por Nicolás Antonio, Velázquez la considera arte de poesía. Para argumentarlo cita a Quevedo y, fundamentalmente, la obra de la que se está ocupando, una obra que hoy podríamos considerar un diccionario de rimas. Este es el argumento de Velázquez: si la obra tiene como título *gaya ciencia* o *consonantes*, y se trata de una recopilación de palabras rimantes que solo puede servir para la poesía, la *gaya ciencia* debía ser un arte poético (página 165-166).

Tras esta aclaración el marqués de Valdeflores continúa con el repaso de los autores que se han dedicado a teorizar sobre la poesía. Entre estos cita a Juan del Encina, a Alonso López Pinciano, a Juan

³³⁶ John G. CUMMINS comienza con Velázquez el recorrido por la biografía de este autor (1973: 13).

Díaz Rengifo³³⁷ o a Gonzalo Argote de Molina. Termina este último apartado de los *Orígenes* con la referencia a sus amigos y contertulios de la Academia: Luzán, Nasarre y Montiano, por este orden. La *Poética* «es el mejor escrito que tenemos de esta clase» (página 169), de la que desea Velázquez una pronta segunda edición. Nasarre es el autor del prólogo a las comedias de Cervantes, «escrito cabal y perfecto en su línea, si se deja aparte la vehemencia que era tan natural a su autor, y que reina en todas sus obras» (página 170). A Montiano dedica una atención especial. Autor de los dos discursos sobre las tragedias españolas y de la *Virginia* y el *Ataúlfo*, tragedias que ejemplifican perfectamente lo teorizado por Montiano en sus discursos (páginas 170-172).

Velázquez continúa la labor de sus compañeros de la Academia del Buen Gusto: Nasarre bosquejó una historia de la comedia, Montiano, una historia de la tragedia, Luzán, una historia de la poesía. La intención de Velázquez ha sido construir un compendio de las tres, donde se recoja la historia de toda la poesía (= literatura). Interesantes también en este apartado son las exclusiones, aunque, para la época, no había muchos autores de los que olvidarse. Uno de ellos era Mayans, autor al que cita y toma como fuente, responsable de una obra teórica abundantísima y fundamental para la época, pero que es olvidado significativamente en este apartado. Como comentamos en el apartado 4.1, acerca de las posibles fuentes de los *Orígenes*, parece que existían claros desacuerdos personales entre Mayans y el círculo de Luzán, tal y como ha destacado Guillermo Carnero (1987). El otro autor silenciado significativamente es Tomás de Erauso y Zavaleta (seudónimo de Ignacio de Loyola Oyanguren, marqués de la Olmeda),

³³⁷ Recordemos brevemente que la obra de Juan DÍAZ RENGIFO, el *Arte Poética Española* (1592), es el libro más importante entre los creadores de nuestra teoría métrica. En ella el autor configura una teoría de la versificación española que conocerá un gran éxito en su época y en los siglos siguientes, será libro de texto en los colegios de la Compañía de Jesús (donde se formó Velázquez) y pasará a ser canónico en la enseñanza de la Métrica.

autor de un *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España* (1750), un escrito surgido como réplica a los ataques de Nasarre al teatro de Lope y Calderón. En la disputa surgida a raíz de la publicación de la obra de Nasarre parece que Velázquez tomó partido claramente por su amigo y compañero, por lo que silenció cualquier posible referencia a Erauso y Zavaleta.

4.9.6 «CONCLUSIÓN DE ESTE ESCRITO»

Este apartado de la última parte, que aparece sin numerar, viene a ser la síntesis de lo tratado en la obra. En esta síntesis el autor nos recuerda lo referido en el libro: «las fuentes de que se deriva la poesía castellana», «el tiempo en que empezó a nacer», su desarrollo y decadencia. Si no se conoce otro autor más antiguo que Gonzalo de Berceo, Velázquez acepta que su antigüedad puede remontarse al siglo XII. Pero esta afirmación es provisional, afirma Velázquez, pues seguramente la diligencia de los sabios descubrirá otros monumentos más antiguos que servirán para aclarar este punto fundamental de la historia de la poesía castellana.

La faceta de historiador de Velázquez aflora al final del libro en todo su esplendor. Teniendo como referencia esta fecha del siglo XII, Velázquez traza una línea temporal para enlazar el inicio de la poesía castellana con el inicio de las otras poesías que le sirven de fuente, esto es, la poesía hebrea, la griega, la latina, la árabe, la portuguesa y la provenzal. Y si se toma como referencia el año en que Velázquez escribe el libro, el autor traza ahora otra línea temporal desde el nacimiento de la misma hasta el momento presente para señalar los hitos más importantes en su historia:

Si en algo puede ser útil el calcular los tiempos por orden a las épocas del origen y progreso de la poesía castellana para conocer y ordenar esta parte de la historia literaria, hallaremos que el año 1753 de Cristo, en que esto se escribe, es el 553 del nacimiento de nuestra poesía a principios del de 1200 en el Monje de Berceo; el 346 del primer aumento de ella en el de 1407, en que empezó a reinar D. Juan II; el 253 del principio de nuestra buena poesía en el de 1517, en que empezó el reinado de Carlos V; el 132 de su decadencia en el de 1621, en que entró a reinar Felipe IV; y el 39 del principio de su último restablecimiento en el año 1714, en que se fundó la Real Academia Española, de donde han salido los buenos poetas de nuestro tiempo; y de cuyo celo puede la nación esperar que la poesía castellana volverá a ponerse sobre el buen pie en que estuvo en su siglo de oro, no consintiendo que en adelante se vuelvan a introducir en ella los desórdenes que hasta hoy han pervertido y desfigurado esta parte de nuestra literatura³³⁸.

Entre estos hitos está, cómo no, la restauración de la poesía española gracias a la fundación de la Real Academia Española.

³³⁸ *Orígenes*, páginas 174-175.

**5. LA PRESENCIA DE VELÁZQUEZ Y SU OBRA
EN LA CRÍTICA Y LA HISTORIOGRAFÍA
LITERARIA**

5.1 INTRODUCCIÓN. EL SIGLO XVIII

La consideración de la obra de Velázquez tiene mucho que ver con la consideración de lo que denominamos *historia literaria*. El momento en el que la historia literaria se preocupa de su propio nacimiento y desenvolvimiento es justamente cuando surge el interés por la obra de Velázquez y esta comienza a ser valorada con más rigor.

Un recorrido por la recepción de los *Orígenes* nos mostrará que se trata de una obra que se ha ido revalorizando con el tiempo, que ha sufrido un vaivén desde la época en que surgió, pues fue bien valorada por sus contemporáneos, olvidada y superada por la historiografía romántica, menospreciada por la historiografía y la crítica de finales del siglo XIX, revalorizada lentamente desde mediados del siglo XX. Si habláramos en términos de canon, en el caso de la obra de Velázquez se trataría de un ejemplo claro de revisión del mismo.

Para la crítica y la historiografía literaria se ha convertido en un lugar común citar los *Orígenes* por varios motivos. Así, los autores que se ocupan del arranque de la historiografía literaria española y de

sus esquemas historiográficos iniciales recurren a esta obra como uno de los primeros intentos sistemáticos de periodización. Al abordar el estudio del concepto *Siglo de Oro*, la obra de Velázquez aparecerá de forma recurrente por su aplicación del término. Si nos detenemos a recorrer la aparición del Arcipreste de Hita y su *Libro de Buen Amor* en la historia de la literatura, deberemos tener en cuenta las noticias (primeras) que Velázquez nos ofrece. Aunque de manera fugaz, el inicio de la división entre las corrientes culterana y conceptista en la poesía barroca tiene también su referencia en los *Orígenes*. La obra se ha convertido además en fuente indispensable en cualquier estudio global de la cultura o la literatura del siglo XVIII. Veamos la historia de la recepción de este texto.

En el capítulo 4.2 hemos estudiado el proceso de publicación de los *Orígenes*, y nos detuvimos en dar noticias de los entresijos de la edición del libro. Tras imprimir el libro, era necesario hacerlo llegar al público. Las posibilidades de anunciar una nueva obra literaria estaban limitadas por los escasos medios de propaganda de que se disponía en la época. El *Diario noticioso, erudito y comercial público y económico* de Francisco Mariano Nifo no se fundó hasta 1758, un medio que ofrecía la posibilidad de anunciar diariamente las producciones más recientes de las imprentas españolas. La publicación más apropiada en los años en los que aparece el libro era el semanario *Gaceta de Madrid*, cuya última hoja contenía noticias de libros nuevos. La *Gaceta de Madrid* publicaba anuncios de libros casi desde sus orígenes, y estos fueron haciéndose cada vez más abundantes y detallados coincidiendo con los años de la Ilustración. Allí se indicaban los títulos de las obras, su autor casi siempre, el sitio donde se hallaba a la venta (con las señas del anunciante) y su precio, así como las suscripciones y otras informaciones. Dado que la *Gaceta* se leía en toda España, era el mejor instrumento periódico de

información bibliográfica. Con fecha de 25 de febrero de 1755 apareció la siguiente esquila:

Orígenes de la Poesía Castellana: su Autor D. Luis Joseph Velázquez, Caballero del Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia y de la de las Inscripciones, Medallas y Bellas Letras de París; se hallará en dicha Librería de Ángel Corradi, calle de las Carretas³³⁹.

La intención de Velázquez era poner también un anuncio en el periódico llamado *Memorias para la historia de las Ciencias y Artes*, traducción al español de la publicación francesa *Journal de Trévoux*, que aparecía esporádicamente en Madrid desde 1742 y que en 1754 estaba en manos de José Vicente Rustant. Se trata de una de las obras periódicas que más influencia va a tener en la cultura española de la época, especialmente en el ensayo. En carta de 8 de octubre de 1754 Velázquez se dirige a Montiano para comentarle que le envía en dos grandes cajones dirigidos a él todos los ejemplares de los *Orígenes*. En esa misma carta (folio 212r) le comenta que en la siguiente misiva le enviará «el párrafo o extracto de los *Orígenes* que se debe poner en las Memorias traducidas por Rustant».

Junto con la carta de 15 de octubre de 1754 envía el resumen para esta publicación: «La memoria adjunta la pasará V. a la librería de Mena, para que la entregue a Rustant, a fin de que la ponga en sus Memorias» (folio 214v). La publicación se malogró debido a la muerte del traductor.

³³⁹ *Ápud* DEACON (1978: 79).

Montiano envía un ejemplar de los *Orígenes* al *Journal Étranger* publicado en París, acontecimiento también comentado por Velázquez en su carta de 12 de noviembre de 1754:

Sea en hora buena que V. envíe los *Orígenes* a los Asociados del Jornal Extranjero: y corra por Europa su noticia antes si puede ser, que en la nuestra Nación se publiquen (folio 220r-220v).

Existía además una publicación oficial española, traducción gubernamental del *Mercure historique et politique* editado en La Haya, titulado *Mercurio histórico y político*, que, como la *Gaceta de Madrid*, solía anunciar libros en su última página. Deacon (1978: 80) conjetura que Velázquez no hizo uso de este vehículo publicitario debido quizás a su periodicidad mensual.

Los medios de comunicación de la época eran, por lo que vemos, relativamente escasos. Velázquez se proponía llegar también a un público más selecto mediante el envío de cartas personales que se adjuntasen a los ejemplares de los *Orígenes*. En la carta de 1 de octubre de 1754 (folio 211r) informa del envío de una «memoria a cuyo tenor se deben distribuir algunos ejemplares entre las personas de mi obligación», es decir, una relación con las personas que debían recibir una copia de su obra.

Uno de estos ejemplares era para el jesuita P. Andrés Marcos Burriel (carta de 15 de octubre de 1754, folio 214r), uno de los intelectuales más importantes e influyentes de la época. Días más tarde Velázquez escribe a Montiano: «El P. Burriel me escribe ese correo con mil elogios de los *Orígenes*, asegurándome que esta obrilla será muy acepta [*sic*] en Francia, y extenderá allí más mi crédito». Los juicios de Velázquez acerca de la literatura dramática,

significativamente el aspecto que considera más polémico de su libro, son plenamente compartidos por el erudito jesuita: «Está del mismo dictamen que nosotros en lo de Calderón, Lope, Góngora y los demás poetastros que allí se maltratan» (carta de 12 de noviembre de 1754, folio 220r). Otro ejemplar es para el duque de Alba, destinatario de su dedicatoria y director de la Real Academia. Otros ejemplares tienen como destino París, seguramente para la Academia de Inscripciones, Medallas y Bellas Letras, a la que pertenecía Velázquez y que había dispensado una acogida muy favorable a su *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas* (1752) (carta de 15 de octubre de 1754, folio 214r).

El 12 de noviembre, en la misma carta enviada desde Málaga en la que felicita a Montiano por enviar un ejemplar al *Journal Étranger*, aparece este comentario:

Ya dije a V. que repartiase los ejemplares que tuviese por conveniente a las personas que gustase, y principalmente a la Academia Española, a quien necesito tener de mi parte (folio 220v).

Ello viene a reafirmar la hipótesis de que uno de los fines que persigue la publicación de los *Orígenes* es la de proporcionar méritos a Velázquez para su posible ingreso en la Real Academia.

Una vez publicado el libro y en circulación comienzan los comentarios. La recepción del libro es muy amplia y variada, y los comentarios muy diversos. Comentábamos en el apartado 4.1 que Mayans nos proporciona datos muy interesantes sobre la recepción de la obra de Velázquez en su época. En su correspondencia Mayans intercambia noticias con los intelectuales de su tiempo acerca de la obra de Velázquez, no solo sobre los *Orígenes*, sino especialmente

sobre el *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas...* Mayans alude en su correspondencia al ensayo de Velázquez, aunque no en términos muy agradables. En carta a Andrés Marcos Burriel del 11 de marzo de 1758 (carta número 332)³⁴⁰, este es el comentario que hace de la obra de Velázquez:

Estoy esperando el compendio de la poética del P. Antonio que leeré con mucho gusto y confío con aprovechamiento. Muy al contrario me sucedió en los *Orígenes de la Poesía Castellana* de D. Luis de Velázquez que nada enseñan a los doctos. Se conoce que su autor está un poquitillo tocado de la envidia.

Recordemos, sin embargo, que la obra de Velázquez va a servir de fuente de información para Mayans, en concreto para su *Vida de Publio Virgilio Marón*, como también será fuente para Luzán, y aparecerá citado en la segunda edición de la *Poética*.

En la correspondencia de los hermanos Mayans encontramos otras referencias a los *Orígenes*. Dentro de la correspondencia de los hermanos Mayans con José Vega Sentmenat, en la carta de Sentmenat dirigida a Juan Antonio Mayans el 15 de noviembre de 1783 (carta número 34), comenta el primero:

He leído los *Orígenes de la Poesía Castellana* de Velázquez y me agradan, hace justicia el autor de nuestros provenzales.

³⁴⁰ Todas las referencias a la correspondencia de los hermanos Mayans las hemos extraído de la versión electrónica de *Gregorio Mayans digital. Obras completas, Epistolario y Bibliografía* disponible en la dirección <http://193.144.125.24/mayans/>, dentro de la *Biblioteca Valenciana digital*. Estas cartas en concreto corresponden al *Volumen XVII: Cartas literarias. Correspondencia de los hermanos Mayans con los hermanos Andrés, F. Cerdá y Rico, Juan Bta. Muñoz y José Vega Sentmenat*.

En la carta siguiente, la número 35 y de fecha 22 de noviembre de 1783, en la que Juan Antonio Mayans contesta a Vega Sentmenat, comenta el pequeño de los Mayans escuetamente a su interlocutor: «Los *Orígenes de la Poesía castellana*, de Velázquez, han sido útiles». En todo caso no deja de resultar curiosa la opinión tan distinta que los hermanos Mayans tenían acerca del libro del marqués de Valdeflores, e interesante el comentario porque todavía casi treinta años después de la fecha de la publicación el libro se seguía leyendo y comentando.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII las citas y menciones al libro se van haciendo cada vez más frecuentes, pues poco a poco se convirtió en obra de referencia y de consulta, pero también en una obra de legitimación. En 1774 se publicó una edición de *Las Eróticas* de Esteban Manuel de Villegas³⁴¹, que tuvo una segunda reimpresión en 1797. Vicente de los Ríos, responsable del aparato crítico de esta segunda edición, recuerda las opiniones favorables de la traducción de Villegas en los críticos fundamentales del siglo, Luzán, Nasarre y Velázquez:

Si la autoridad tuviese más fuerza para convencer, que la armonía misma, y la natural afluencia y suavidad de los versos de Villegas, referiríamos aquí el favorable juicio que hacen de él Don Blas Nasarre, Don Ignacio Luzán, y Don Luis Velázquez³⁴².

Los elogios favorables de Velázquez sobre este autor y su traducción se encuentran en las páginas 63-64 de los *Orígenes*.

³⁴¹ Esteban Manuel de VILLEGAS, *Las Eróticas y traducción de Boecio*, Madrid, Antonio Sancha, 1774, 2 tomos.

³⁴² *Las Eróticas y traducción de Boecio*, precedido de «Memorias de la vida y escritos de Esteban Manuel Villegas», por Don Vicente de los RÍOS, Madrid, en la Imprenta de Sancha, 1797, 2ª edición, página xxi.

La obra sentó las bases para la historiografía literaria posterior. Al menos es lo que se puede desprender de la influencia que tuvo en las obras historiográficas inmediatamente posteriores. Veamos algunos ejemplos.

Tomás Antonio Sánchez es responsable de una influyente *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*. La colección consta de cuatro tomos editados por Antonio de Sancha entre 1779 y 1790 con detallados estudios preliminares y glosarios confeccionados por el P. Sánchez. Los cuatro tomos contienen *El poema del Cid* (tomo I, 1779); las poesías de Berceo (tomo II, 1780), el *Libro de Alexandre* (tomo III, 1782) y el *Libro de buen amor* (tomo IV, 1790). Por primera vez se editaba un autor desconocido para la historia literaria, el Arcipreste de Hita, autor rescatado por Velázquez en sus *Orígenes*. En dos estudios distintos José Cebrián se detiene a comentar la posible huella que la lectura de los *Orígenes* pudo tener en el interés de Tomás Antonio Sánchez por la literatura medieval. En el primero (1996: 565) considera que en el entusiasmo de Tomás Antonio Sánchez por la literatura medieval influyó, sin duda, la lectura de los *Orígenes*, y considera que una obra tan fundamental como esta «habría sido distinta (o no la habría llevado a cabo), de no mediar precedentes de tanta notabilidad como los *Orígenes*» (1997: XVI). En este último ensayo, más adelante (1997: 208), Cebrián repite la misma idea: en el interés de Tomás Antonio Sánchez por la primitiva poesía medieval influyó, sin duda, la lectura de los *Orígenes*.

En 1786 publica Antonio de Capmany y de Montpalau el tomo I de su *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*³⁴³. Este primer volumen viene precedido de un «Discurso preliminar» en el

³⁴³ Antonio de CAPMANY Y DE MONTPALAU: *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*, tomo I, Madrid, en la Oficina de don Antonio de Sancha, 1786. El «Discurso preliminar» comprende las páginas i-cxxij.

que podemos encontrar muchas ideas afines a las de Velázquez. Para realizar la «empresa de dar al público una colección completa y general de fragmentos escogidos de prosa de los escritores más acreditados por su lenguaje desde la formación del romance castellano hasta este siglo» (páginas iij-iv) realiza una periodización de la literatura española que coincide, a grandes rasgos, con la realizada por Velázquez. Y más. Incluso podremos encontrar el apelativo de Siglo de Oro otorgado al siglo XVI español: «Bajo de cualquier aspecto que contemplemos el siglo XVI, no podemos negarle el renombre que justamente mereció de siglo de oro» (página xxxvij).

Juan Sempere y Guarinos se convirtió en el primer biógrafo del historiador malagueño en el tomo sexto de su *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III* (1789). De esta obra hemos extraído ya algunas citas en el apartado relativo a la biografía del marqués (3.1). Muy pronto Sempere apuntaba alguno de los futuros méritos reconocidos de la obra, como la periodización de la poesía castellana en cuatro edades, la división de la poesía barroca en distintas tendencias (o «sectas», según el término usado por Velázquez y que Sempere y Guarinos reproduce) o la información que ofrece sobre la poesía de su época. Sempere considera los *Orígenes* una obra importante, por lo que facilita un extenso resumen en el tomo sexto (páginas 143-9), y termina su síntesis con estas elogiosas palabras:

Después de haber tratado el Señor Velázquez con el mayor juicio y fina crítica de las cuatro edades de la Poesía Castellana, habla del estado en que se encontraba en su tiempo, esto es, por el año de 1754. Solamente encontró dos autores dignos de poner en la lista de los buenos poetas castellanos, D. Ignacio Luzán y D. Agustín Montiano, porque aunque alaba también las *Églogas Venatorias* de

D. José Porcel, este poema estaba entonces inédito, y no se ha publicado todavía.

Si se coteja aquel estado de la poesía castellana con el actual, solo la envidia más grosera o una afectada ignorancia podrán dejar de conocer los progresos que ha tenido en el actual Reinado³⁴⁴.

En 1797 se prepara una segunda edición de los *Orígenes*. Los herederos del impresor Martínez de Aguilar hablan de «la general aceptación que debió a los literatos la presente obra» para justificar una segunda edición impresa en Málaga, añadiendo que son «ya muy raros y buscados los ejemplares de la primera». En la «Advertencia del impresor» se usa, además, como argumento de autoridad las palabras elogiosas que Montiano y Luyando había dedicado a la obra en la «Censura» aparecida en la primera edición.

Dos son las referencias a la obra que José Goya y Muniáin hace en su edición de la *Poética* de Aristóteles³⁴⁵. El autor lo cita en primer lugar en el prólogo «Al que leyere» en referencia a la denominación *Siglo de Oro*, cita que ya reprodujimos en el apartado 4.6 de este trabajo. La segunda referencia está en la página 99, en la nota 9; allí afirma el autor: «Quien gustare saber qué cosa sea *rima, metro, armonía, melodía, número*, puede ver no solo el juiciosísimo y crítico extracto que de esta *Poética* hizo Pedro Metastasio, sino también los dos discursos que don Agustín de Montiano publicó sobre las tragedias españolas, y los *Orígenes de la poesía castellana* de don Luis José Velázquez».

Leandro Fernández de Moratín es el autor de los *Orígenes del teatro español: seguidos de una colección escogida de piezas*

³⁴⁴ Juan SEMPERE Y GUARINOS: *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, tomo sexto, Madrid, Imprenta Real, 1789, páginas 148-149.

³⁴⁵ *El Arte Poética de Aristóteles en castellano* por D. Joseph GOYA Y MUNIÁIN, s.l. (¿Madrid?), en la Imprenta de Don Benito Cano, año de 1798.

dramáticas anteriores a Lope de Vega, editado póstumamente por Eugenio de Ochoa (1838)³⁴⁶. Entre las obras de referencia que Moratín cita en su «Discurso histórico» con el que abre el libro así como en el «Catálogo histórico y crítico de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega» encontramos los *Orígenes* en varias ocasiones.

Bastantes más son los ejemplos de autores que citan los *Orígenes*, pero creemos que los aquí mencionados son suficientes para hacernos una idea de la importancia de la que gozaba la obra en las décadas inmediatamente posteriores a su publicación. El libro, como hemos indicado más arriba, se convirtió pronto en obra de referencia.

Fuera de España los *Orígenes* también tuvieron su recepción. El primer país en interesarse por la obra de Velázquez fue Alemania. Muy pronto, en 1769, Johann Andreas Dieze publicó una traducción ampliada de la obra, a la que dedicaremos el siguiente apartado. En opinión de Franco Meregalli (1977: 243) los alemanes aprendieron mucho acerca del teatro español gracias a eruditos como Mayans y Velázquez. Para Meregalli un momento determinante en la reflexión alemana sobre el teatro español lo constituye la traducción que Dieze realiza de los *Orígenes*.

Giambattista Conti (1741-1820), poeta y uno de los primeros hispanistas italianos, amigo de Nicolás Moratín, editó una *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano, e ilustradas por el Conde D. Juan Bautista Conti* en cuatro volúmenes (Madrid, Imprenta Real, 1782-90), antología bilingüe que consiguió el apoyo institucional del conde de Floridablanca, y con la que dio a conocer los textos clásicos poéticos españoles de los siglos XVI y XVII a un público italiano. Conti se valió de los datos ofrecidos por Velázquez

³⁴⁶ Leandro FERNÁNDEZ DE MORATÍN, *Orígenes del teatro español: seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*, editado póstumamente por Eugenio de OCHOA en su *Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días, arreglado y dividido en cuatro partes*, París, Librería Europea de Baudry, 1838, tomo primero.

para sus comentarios históricos sobre la poesía española, y contribuyó a extender la fama de Velázquez a Italia:

Queste notizie intorno alla Poesia Castiglianadal suo principio fino al terminare del secolo XV sono tratte per la maggior parte dall'opusculo di D. Luigi Velasquez, sopra le *Origini della Poesia Castigliana*³⁴⁷.

Sobre el libro de Conti afirma Cotarelo y Mori (1897: 114, nota), «Contiene el primer tomo un prólogo sobre el origen de la poesía castellana y noticias de algunos poetas hasta el siglo XVI, formado con datos tomados de Velázquez, Sarmiento y D. Tomás A. Sánchez». La deuda de Conti con Velázquez también ha sido subrayada más recientemente por José Cebrián (1996: 569).

En Francia hay referencias a los *Orígenes* en el comentario sobre la poesía española que incluye el viajero Jean François Peyron en su *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 & 1778*:

Velasques & le fameux Pere Sarmiento ont écrit sur l'origine de la poésie Castellane, & nous ont donné à ce sujet des détails assez curieux³⁴⁸.

En Inglaterra Sir John Talbot Dillon utiliza el tratado de Velázquez en sus *Letters from an English traveller in Spain, in 1778, on the Origin and Progress of Poetry in that Kingdom [...]*, Londres, 1781, tal y como han apuntado W. U. McDonald Jr. (1960: 34 nota) y

³⁴⁷ *Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano, e ilustradas por el Conde D. Juan Bautista Conti*, Madrid, Imprenta Real, 1782-90, primera parte, tomo I (1782), páginas CXXXIV-CXXXVI.

³⁴⁸ *Nouveau voyage en Espagne, fait en 1777 & 1778 [...]*, Londres, Chez P. Elmsly, 1782, tomo II, página 225.

Otis H. Green (1973). Este último nos ofrece las referencias que Talbot Dillon hace de la obra de Velázquez. Por Green sabemos que el autor inglés cita los *Orígenes* y también los utiliza como fuente para sus referencias de la literatura española. Por ejemplo, Green (1973: 254) nos refiere que Talbot Dillon remite al lector al juicio crítico de «Lewis Joseph Velazquez» cuando trata de los varios tipos de versificación española, o que sigue a Velázquez al dar noticias sobre la literatura española medieval, en concreto sobre Alfonso X y Juan Ruiz (1973: 256).

Contamos con más referencias sobre la recepción de los *Orígenes* fuera de España, pero con los datos que tenemos podemos afirmar que la obra ya era conocida en Alemania, Francia, Italia e Inglaterra poco tiempo después de su publicación.

5.2 LA OBRA DE ANDREAS DIEZE

Traducida al alemán, apostillada por el profesor Johann Andreas Dieze, los *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez se convirtieron en *Die Geschichte der Spanischen Dichtkunst, aus dem Spanischen übersetzt und mit Ammerkungen erläutert*, von Johann Andreas Dieze, Göttingen, Victorinus Bossiegel, 1769 (*La Historia de la poesía española, traducida del español y con anotaciones aclaratorias*)³⁴⁹.

Tradicionalmente en los estudios acerca de las relaciones literarias hispano-alemanas se considera el siglo XVIII como un siglo poco fecundo en comparación con la época anterior del Barroco, rica en intercambios culturales. Dietrich Briesemeister (1984: 285)

³⁴⁹ En opinión de MEREGALLI (1990) y de BERTRAND (1950) es con esta traducción comentada y ampliada con la que empieza propiamente la historia de las historias generales de la literatura española.

puntualiza que al examinar con más detenimiento los hechos se llega a la conclusión de que la recepción de la literatura española en el siglo XVIII no sufre ningún tipo de interrupción, sino que se intensifica mucho más. Según este autor, la sustitución viene a darse en todos los niveles: cambia el interés por el tipo de literatura y cambia el tipo de lector (el lector burgués sustituye al lector humanista-cortesano); la crítica y las revistas literarias encauzan la recepción; la discusión teórica provoca nuevas preferencias dentro del estudio de la literatura española; las obras ascético-religiosas que eran las que ocupaban un lugar preponderante durante el Barroco van disminuyendo, y en su lugar otros temas, formas y géneros literarios van ganando interés para el público.

A principios del siglo ilustrado en Alemania las concepciones eruditas acerca de la literatura española eran francamente negativas: existe una postura desfavorable hacia la literatura española, llena de prejuicios atávicos antiespañoles. La postura opuesta era la de los autores que reconocían los valores de esta literatura, y, dentro de esta corriente, Briesemeister destaca la figura de Lessing, que intentó otorgar una nueva valoración a la literatura española. Desde entonces se percibe entre los alemanes la queja de cuán poco saben sobre las letras en España.

Díaz-Plaja (1949: LXIX) piensa que en Alemania la reacción nacional contra el clasicismo francés fue la que provocó la exaltación de los valores —hasta entonces en entredicho— de las literaturas inglesa y española, y el estudio de la historia de nuestro pasado literario con un extraordinario fervor, que no excluye importantes errores de visión. Y añade (1949: LXXV, nota 38) que los primeros historiadores —Lessing, Schlegel— poseen una información histórico-literaria basada únicamente en la traducción de Dieze de la

obra de L. J. Velázquez. En esta traducción se basa, por ejemplo, el *Handbuch der Spanische Literatur* (1804) de Buchholtz.

Pero Dietrich Briesemeister (1984: 287) va más allá: fue ante todo la traducción de la obra de Luis José Velázquez, publicada en Gotinga por Johann Andreas Dieze en 1769 con múltiples anotaciones, la que hizo que se ampliaran notablemente los conocimientos básicos sobre las literaturas peninsulares. El docto Dieze intenta salvar el honor de los poetas españoles contra los prejuicios reinantes y «abrir a sus compatriotas un nuevo campo de la literatura, donde aún se pueden lograr importantes e inesperados descubrimientos»³⁵⁰. Y recuerda Briesemeister que el manual de Dieze-Velázquez se convirtió para Herder en una «Übersicht in die Seele», panorama del alma del pueblo español y de España, que para él llegó a ser el país más importante de la Romania. Según el criterio de Frank Baasner (1995: 195), el trabajo de Dieze fue uno de los puntos desde los que partirá el conocimiento y la valoración de la poesía española para la generación venidera de Gotinga, con nombres como Bouterwek, Schlegel o Herder. El trabajo de Dieze coincide en el tiempo también con los estudios de Lessing sobre el teatro europeo, y su estimación de los autores españoles e ingleses frente a los escritores franceses, mucho tiempo tenidos por modelos indiscutibles

Afirma Bertrand (1950, 9): «El primer hispanólogo verdadero fue Juan Andrés Dieze, amigo y discípulo de Lessing». Meregalli (1988: 303) nos ofrece más información. A comienzos de enero de 1769 Lessing escribe a Dieze desde Hamburgo para agradecerle el envío de su traducción comentada de los *Orígenes*. En esa carta le confiesa el desconocimiento de la literatura española en general, y alaba el gran esfuerzo de Dieze. El epistolario demuestra que Lessing

³⁵⁰ «Prólogo», página 3. Citado por BRIESEMEISTER (1984: 287).

y Dieze ya se conocían, y que seguiría esa relación de amistad posteriormente.

Dieze fue profesor de Filosofía en la Universidad de Gotinga, después responsable de la biblioteca de esta misma Universidad, para la que compró numerosos libros españoles. Estudió muchos años la literatura española, y había proyectado redactar una historia de las letras castellanas. Descubrió el libro de Velázquez quizá gracias a la reseña de la obra publicada en el *Journal Étranger* de París, 1755, que reprodujo el *Magazino* de Hamburgo. Según Meregalli (1988: 305) en la obra de Velázquez Dieze halló un conjunto de datos más o menos ordenados a partir de los cuales poder trabajar. Gracias al estudio de Reimer Eck (1991) sabemos incluso cómo llegó el libro a la Universidad de Gotinga. Eck (1991: 119) nos indica que los *Orígenes* llegaron a esta ciudad alemana en un suministro de libros españoles procedente de Lisboa en 1765. El envío para los fondos de la biblioteca constaba de 96 volúmenes, títulos fundamentalmente de poesía y lingüística, entre los que se incluía el libro del malagueño. En este mismo estudio Eck se ocupa de la azarosa labor de Dieze como bibliotecario en Gotinga.

A través de los estudios de J. J. A. Bertrand (1950), Franco Meregalli (1988) y Theodor Berchem (1991) podemos conocer más sobre el contenido de esta obra y sobre los juicios críticos emitidos por Dieze en ella. Así, sabemos que la obra se publicó tras un largo retraso con un prefacio fechado el 26 de septiembre de 1768. En el prefacio Dieze anuncia sus propósitos. Quiere «salvar el honor de los poetas españoles» y «abrir a sus compatriotas un campo nuevo, todavía no conocido» (Meregalli, 1988: 305).

Bertrand nos ofrece una primera visión de conjunto de Dieze: «Vivió en el mismo clima espiritual: ideas filosóficas del tiempo, racionalismo, amor a la ciencia, desdén hacia la Edad Media, sentido

universalista de la vida y del arte, buena formación lingüística, cultura erudita, humanismo clásico y francófilo junto a un patriotismo lessingniano» (1950: 9). Además afirma que la idea de Dieze era ser útil en su país, donde no existía casi nada sobre la literatura española (1950: 10). Para Berchem (1991: 238) Dieze tuvo el mérito de recuperar el interés por una nación y una cultura que habían dejado de interesar en Alemania desde el final del Barroco. Frente al desconocimiento general que existía en Alemania acerca de la lengua y la literatura españolas, Dieze contribuirá poderosamente a que cambiara esta visión, especialmente sobre las obras maestras de la literatura, gracias a sus conocimientos de español y, además, a las posibilidades que la biblioteca de Gotinga le ofrecía con su extraordinaria colección de textos españoles³⁵¹.

El plan general del libro de Velázquez fue respetado: síntesis de las culturas peninsulares, periodización de la literatura española, historia de los diferentes géneros literarios, fuentes bibliográficas. El libro está dividido en cuatro partes: 1) Orígenes de la poesía española (latina, árabe, provenzal o lemosina, portuguesa, gallega, vasca). Genio y carácter de dichas lenguas. Influencias en la literatura española. 2) Poesía española desde los orígenes a nuestros días, dividida en cuatro periodos. Estado actual. 3) Historia de los diferentes géneros poéticos; orígenes del verso, de la rima, de las estrofas. Comedia; tragedia; poesía épica, pastoral, etc. 4) Lo que no se había encontrado anteriormente: colecciones, ediciones, traducciones, escritos teóricos de poética, historia literaria. Conclusión. Es, efectivamente, el mismo plan de Velázquez. Dieze completó este plan primero añadiendo nombres, fechas, hechos, citas, biografías y referencias bibliográficas. Pero falta el análisis de las obras principales que Dieze se proponía ofrecer más tarde en una antología que tenía en preparación. Curiosamente en este punto los

³⁵¹ Cf. BERCHEM (1991: 242).

objetivos de Velázquez y Dieze son paralelos: completar el libro con una antología de los textos más significativos de la historia de la literatura española. Las biografías y los datos añadidos por Dieze al texto de Velázquez son admirables por la amplitud de la documentación. Dieze intercaló largos párrafos sobre la poesía lemosina y portuguesa, por lo que constituyen un punto de partida de la historiografía sobre estas literaturas. Para Berchem (1991: 253) la labor desarrollada por Dieze en este aspecto es la de un pionero.

También respeta la idea de Velázquez sobre la restauración neoclásica de la literatura española. Dieze consideró la exposición del autor español excesivamente breve y con frecuencia injusta en sus juicios debido al punto de vista racional-clasicista del autor; amplió el texto original con abundantes anotaciones, apéndices y comentarios donde refleja sus profundos conocimientos y su entusiasta admiración por la literatura española. La gran diferencia entre uno y otro texto estribaría en los juicios sobre el teatro español del Siglo de Oro.

Meregalli, en su estudio, se centra fundamentalmente en los juicios de Dieze sobre el teatro. Para Dieze ningún teatro en Europa es tan interesante como el teatro español; es del todo original, y supera en riqueza a los teatros de los demás pueblos. En cuanto a la invención, no puede ponerse a su lado ninguna otra nación, y en esto consiste uno de sus mayores méritos. Sus defectos tampoco se pueden negar, pero no hay que creer que este reproche se pueda hacer a todos los autores. Velázquez en su parte sobre el teatro no ha nombrado a todos los autores teatrales, cuyo número es sorprendentemente grande, y el número de sus obras casi es inabarcable. Pero Dieze confiesa que no llenará las lagunas del autor, sólo añadirá breves anotaciones, porque hablará del teatro español en una obra que tiene redactada desde hace ya mucho tiempo. Añade que las traducciones francesas y alemanas del español son muy malas, y hay que leer las obras en

español. La lista de autores dramáticos dada por Velázquez se puede aumentar con un sorprendente número de piezas de autores olvidados y relegados por él.

En cuanto a Lope de Vega le llama la atención que sobre un autor tan admirado por los españoles pueda darse un juicio tan duro como el que expresa Velázquez. No puede negarse que desde el punto de vista de la regularidad, de la verosimilitud y en general de la clasicidad esté lleno de errores, pero el juicio de Velázquez es demasiado duro. A pesar de sus errores, Lope es uno de los genios realmente grandes. La riqueza de su invención es sorprendente, y en este aspecto ningún poeta, ni antiguo ni moderno, se le puede comparar. Sus obras serían una fuente inagotable para los autores alemanes, muchas de sus comedias podrían arreglarse, con pequeñas modificaciones, para la escena alemana. Sin embargo, los alemanes lo conocen poco.

Calderón fue un genio tan grande como Lope, aunque le supera en la invención y en el perfeccionamiento de sus obras. Dieze reproduce en su traducción las críticas de Velázquez, que son muchas: vulgaridad, inmoralidad de las mujeres, violación de los derechos de las familias, heroseamiento de lo vicioso. No añade censuras propias. Para Dieze la observación de Nasarre de que sus complicaciones son una de las mayores perfecciones de Calderón es exacta, pero no es cierto que no se encuentren en él caracteres, descripciones y costumbres. Su lengua es a menudo hinchada e innatural, pero se encuentran en él rasgos maravillosos. Sus desarrollos son frecuentemente del todo inesperados, y acaso nunca un poeta haya conseguido mantener a sus espectadores en tanta incertidumbre y tensión hasta lo último del desarrollo, de él se puede aprender mucho. También Dieze ofrecerá de él en el futuro traducciones y reducciones.

Después de ocuparse de las comedias, Velázquez y Dieze dedican una breve sección a las tragedias. Cita *Dido y Eneas* de Guillén de Castro y algunas obras de Lope que, según Dieze, tienen intrigas sencillas y trozos muy interesantes y conmovedores. La *Virginia* y el *Ataúlfo* de Montiano tienen sin duda el mérito de ser las más regulares hechas por los españoles, pero esta observancia de las reglas no las hace más interesantes que otras tragedias menos ajustadas a las reglas.

En cuanto a la poesía, Dieze condena el conceptismo de Gracián: sus agudezas han hecho tanto daño a la literatura como los godos y los bárbaros. Condena a Góngora, a pesar de sus defensores, y explica que también tenía impugnadores, lo que indica que en España el buen gusto no había muerto. Apenas conocía directamente las obras de los contemporáneos, y sigue a Velázquez en este punto, entre sus juicios, admite que Luzán seguía demasiado ciegamente las reglas clásicas.

Sus muchos apuntes biográficos y bibliográficos descubren una información y una documentación imparcial y, para su época, extensa. Dieze se interesó especialmente por la vida de los autores, y juzgó a los escritores y sus obras siempre con benevolencia, aliviando la severidad del original. No quiere ponderar el valor de los poetas, por lo que reproduce generalmente los juicios que se repetían en España o en su país, y su gusto no era muy fino: casi todos los poetas le parecen excelentes.

A pesar de todo, Bertrand es benevolente con Dieze: «La erudición de Dieze peca a veces por atrasada. Pero el conjunto constituye para el tiempo y el país, una masa asombrosa de conocimientos y representan un progreso notable» (1950: 12). Según este autor, la traducción de Velázquez posee la importancia de muchos libros originales, y significó la primera oportunidad para el público

alemán, y europeo en general, de leer biografías bastante exactas de poetas españoles.

Dieze cita pocos títulos y no analiza detenidamente obra alguna. Concebía su traducción de Velázquez como una introducción a un programa de traducciones y adaptaciones de obras teatrales españolas, que irían acompañadas por un examen crítico de cada una. El proyecto quedó sin realizar, aunque Dieze vivió dieciséis años después de la publicación de su traducción comentada de Velázquez. Prometía un trabajo sobre el teatro castellano que preparaba desde hacía tiempo, donde habría tenido un lugar especial Lope, al que quería defender contra la opinión corriente, y del cual incluiría extractos o comedias completas. Nada de esto se publicó, y no se sabe por qué. Sus papeles fueron destruidos por un incendio en 1793.

Por lo que sabemos Dieze siguió ocupándose de España, como demuestra su bibliografía sucesiva: apunta Francisco Aguilar Piñal (1983: 154) que en 1769 tradujo la *Vida de Cervantes*. Redactó una *Historia de España y Portugal*, que se publicó como tomo XII de la *Allgemeine Geschichte* en 1774, y tradujo parcialmente el *Viaje de España* de Pedro Antonio de la Puente con comentarios y adiciones, y la traducción se publicó en 1775. Todas las obras se publicaron en Leipzig, que era un gran centro editorial y la ciudad natal de Dieze.

Pero su influencia posterior es formidable. Dieze reunió en Gotinga una colección de libros españoles tan importante que llegó a ser un foco de atracción para el naciente hispanismo alemán. Por ejemplo, Guillermo Schlegel y su esposa pedían prestados libros de esa biblioteca. También tuvo lectores favorables en su tiempo; entre los que nos interesan, Bouterwek, que le criticó pero también le plagió. Hasta 1804 en Alemania no hubo otra fuente para conocer la literatura española más que la obra de Dieze. El libro de Dieze, aunque impreso una sola vez y nunca traducido, influyó en la

tradicción de las historias de la literatura española. La historia de las historias de la literatura española empieza con Velázquez, el cual, traducido y ampliado por Dieze, influyó decididamente en Bouterwek, que vivía en Gotinga. Después vendría Sismondi, que dependía notoriamente de los alemanes, por lo que no sabía de literatura española, y llegamos a Ticknor, que pasó una temporada en Gotinga, durante su juventud, aprovechando la colección española organizada por Dieze. En resumidas cuentas, en una eventual historia de las historias de la literatura española, Dieze tendría un papel de iniciador y animador que no se le ha reconocido adecuadamente.

Puesto que sus actitudes críticas se demuestran tan claramente diferentes de las de Velázquez, especialmente en el teatro, puede uno preguntarse por qué Dieze escogió el libro de Velázquez para traducirlo. Meregalli (1988: 310-311) nos ofrece una hipótesis: por entonces era la de Velázquez la única obra que trataba de dar una idea de conjunto de la literatura española siguiendo un orden histórico. También cuando eligió la obra de Velázquez para realizar su traducción es probable que las ideas de Dieze no se distinguieran tanto de las de nuestro autor. Lessing, su maestro y amigo, había exaltado las dos obras de Montiano y solo más tarde cambió de opinión, cuando tomó una postura crítica frente a la escuela francesa. Dieze debió de sufrir una evolución análoga. Además no hay que olvidar tampoco las circunstancias históricas, personales, de Dieze, pues era bibliotecario de la Universidad de Gotinga, y por tanto funcionario del rey de Hannover, que era también rey de Inglaterra. Los dos reinos estaban estrechamente relacionados; Hannover se colocaba políticamente en un contexto contrario al dominio francés, lo cual debió de favorecer la liberación del limitante clasicismo francés.

Para finalizar este apartado reproducimos las palabras de Theodor Berchem (1991: 243) acerca de la importancia del libro de

Velázquez. Dice Berchem: «[...] su intención es poner de relieve la continuidad y también el alto nivel de la literatura española con el fin de rescatarla como factor positivo para la reforma del país que ha de suponer la salvación frente a la decadencia. Sin los balaustres levantados por Velázquez, Dieze no hubiera podido colocar sus guirnaldas, las cuales, eso sí, son mero aparato».

5.3 EL SIGLO XIX: LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA

Las primeras historias de la literatura del siglo XIX fueron publicadas por autores no españoles que copiaron los esquemas organizativos del marqués de Valdeflores. Una de las razones de la orientación hacia otras literaturas europeas fue la reacción antifrancesa que se produce en la cultura alemana de la mitad del siglo XVIII. A través de Dieze las primeras obras de historia literaria van a copiar los esquemas organizativos que provienen de Velázquez. Por tanto, Velázquez, a través de Dieze, informa de algún modo las historias literarias románticas que nacen a principios de siglo. Dieze traduce al marqués de Valdeflores; a partir de esta obra, Bouterwerk escribe la suya, que marcará un hito fundamental en la historiografía literaria posterior.

Gotinga se erigió en sede fundamental del hispanismo en Alemania. En las primeras décadas del siglo XIX se publicaron varias historias de la literatura española fuera de España, algunas de las cuales entrarían más tarde en este país traducidas. Bouterwek, Sismondi y Wolf utilizaron la obra de Velázquez para enfocar su visión de la literatura española, y el crítico norteamericano George Ticknor, que tuvo un primer contacto con el original durante su estancia en Gotinga y que poseía dos ejemplares de la primera edición, se sirvió también de los *Orígenes* para su *History of Spanish Literature* (1849). A través de estas obras, de manera indirecta, los

Orígenes contribuyeron a conformar los esquemas historiográficos posteriores. Lo veremos más adelante. Veamos ahora la reacción de la crítica decimonónica ante la obra de Velázquez.

La acogida de la obra durante el siglo XIX va a ser muy dispar. Al principio el libro tiene una buena acogida por parte de los autores de tendencia neoclásica. Como ejemplo, la valoración de Alberto Lista, que en sus *Lecciones de literatura española [...] del Ateneo español* incluye a Velázquez en un posible canon de la incipiente historiografía literaria española:

Los libros más necesarios para el estudio de la literatura española que vamos a emprender son, en primer lugar: los poetas y oradores que han sobresalido en nuestra patria. Las colecciones de Quintana y Capmany; la primera de las mejores poesías castellanas, y la segunda, de los mejores trozos oratorios, serán muy útiles a los que emprendan este estudio. En segundo lugar: los libros que contengan noticias históricas de nuestra literatura, como la colección hecha por Sánchez, de *Poesías castellanas anteriores al siglo XV*, la *Poética*, de Luzán, los *Orígenes de la Poesía castellana*, de Velázquez, y la traducción de Batteux, por Arrieta³⁵².

También fue una fuente de información para los autores del siglo, como Martínez de la Rosa, que cita la obra de Velázquez al tratar de los romances y el uso de la rima en este tipo de composición:

³⁵² Alberto LISTA, *Lecciones de literatura española para el uso de la clase de Elocuencia y Literatura del Ateneo español*, publicado por Hans JURETSCHKE en *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC-Escuela de Historia Moderna, 1951, apéndice III, páginas 418-465. Más recientemente este ensayo de Lista ha sido publicado también por María del Carmen GARCÍA TEJERA en su estudio *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1989, páginas 33-56.

En este punto convienen nuestros más juiciosos escritores; pero me parece que puede darse un paso más, aventurando un dictamen no muy infundado acerca de la clase de composiciones por las que pudo empezar a introducirse esta novedad: tales fueron los romances, según la opinión ya anunciada por Don Luis Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana* [...] ³⁵³.

Durante el siglo XIX la historiografía literaria reconocerá su mérito, pero juzgará la obra siempre desde los prejuicios que le atribuyen una visión de nuestra historia literaria limitada por sus criterios neoclásicos. Así, Manuel José Quintana, en su estudio sobre la poesía del siglo XVIII (1852b), reconoce el valor de la obra como fuente de información, reconoce incluso el mérito de Velázquez ³⁵⁴, pero no comparte su juicio crítico:

Don Luis Velázquez, en sus *Orígenes de la poesía castellana*, [...] como este escritor era demasiado indulgente en la aplicación de la crítica a los casos particulares, no puede darse enteramente crédito a su recomendación. Los *Orígenes* son un libro muy apreciable por su excelente plan, y por las noticias que en él se encuentran, mas no por el gusto ni por el discernimiento crítico ³⁵⁵.

George Ticknor es otro historiador de la literatura que aprecia el libro de Velázquez, y que lo utiliza como fuente de información, pero que deja entrever sus prejuicios al juzgarlo, fundamentalmente por la dependencia que establece con la obra de Luzán. En su *Historia*

³⁵³ Francisco MARTÍNEZ DE LA ROSA, *Poética española*, segunda edición corregida, París, en la imprenta de Julio Didot, 1834, página 200.

³⁵⁴ Véase la cita que reproducimos en el apartado 3.5 de esta tesis doctoral, en la cual se refiere a Velázquez como «un hombre de mucho mérito».

³⁵⁵ «Sobre la poesía castellana del siglo XVIII» en *Obras completas del Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana*, tomo decimonono de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, páginas 145-157, página 147, nota 1.

de la literatura española se incluye una valoración de los *Orígenes* que nos parece paradigmática de lo que estamos diciendo:

La más apreciable de todas [sus obras] hoy día es la publicada en 1754 con el título de *Orígenes de la poesía castellana*, y es la historia de ella hasta los tiempos del autor o poco menos. La obra es muy sucinta, poco metódica, y demasiado breve para dar al lector una idea satisfactoria del asunto; pero en cambio está escrita en buen estilo, y a veces con bastante agudeza e ingenio en los juicios críticos. Échase de ver, sin embargo, que está vaciada en el molde de la escuela francesa, y que no es más que una tentativa de robustecer por medio de una discusión histórica las mismas doctrinas que veinte años antes había predicado Luzán en su *Teoría de la composición poética*³⁵⁶.

También José Amador de los Ríos se ocupa de la tarea intelectual de Velázquez en su *Historia crítica de la literatura española*³⁵⁷. Allí, como ya se repetirá en autores anteriores y posteriores, alaba el trabajo historiográfico de Velázquez, pero le critica sus inexactitudes y sus «peregrinas opiniones» acerca del teatro, aspecto del que se ocupa con más detenimiento Amador de los Ríos. En opinión de este autor, las inexactitudes y errores de Velázquez «prueban más que todo el profundo olvido o ignorancia en que yacía la antigua literatura española».

En varias ocasiones a lo largo del presente trabajo nos hemos referido al estudio de Leopoldo Augusto de Cueto sobre la poesía del

³⁵⁶ George TICKNOR, *Historia de la literatura española*, 1849, primera edición inglesa, 1851-1856, primera edición española traducida por Pascual de GAYANGOS y Enrique de VEDIA. Citamos por la edición de José A. ORÍA, Buenos Aires, Editorial Bajel, 1948, tomo tercero, página 227.

³⁵⁷ José AMADOR DE LOS RÍOS, «Introducción», *Historia crítica de la literatura española*, volumen I, páginas III-CVI, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1863, páginas XLVII-XLVIII.

Dieciocho. Su estudio nos parece uno de los intentos más serios y rigurosos de acercamiento a los poetas de este siglo. Hemos visto cómo Cueto nos informaba del manuscrito que contenía las *Actas* de la Academia del Buen Gusto y cómo juzgaba los textos teóricos contenidos allí, así como del manuscrito de la correspondencia Velázquez-Montiano; también hemos reproducido sus palabras a propósito de las extrañas circunstancias en las que Velázquez fue detenido. En fin, nos da la sensación de que Cueto trataba de exponer los hechos que estaba juzgando con ecuanimidad, no exenta de ciertos reparos hacia la estética neoclásica. Además de los datos referidos anteriormente, el marqués de Valmar también nos facilita información sobre los *Orígenes*. Su juicio, como hemos visto y veremos en autores posteriores, sigue la senda ya indicada: la mezcla de las alabanzas a la tarea emprendida por Velázquez con la crítica a su sumisión al ideal neoclásico: «Harto breve e incompleta es sin duda su obra *Orígenes de las poesía española* [sic], publicada por primera vez en 1754; pero hay en ella asomos de un sentido crítico sano y elevado, poco común en aquellos tiempos, y tal cual es este bosquejo histórico, honra en alto grado el discernimiento de su autor, y demuestra cuánto camino habían andado y cuánta fuerza habían adquirido las doctrinas exóticas que diez y siete años antes había sostenido en forma dogmática don Ignacio de Luzán»³⁵⁸.

La recepción que la obra de Velázquez tuvo en la historiografía literaria del siglo XIX sin duda estuvo mediatizada en muchos casos también por el rechazo de parte de la crítica a los juicios sobre el teatro del siglo XVII vertidos en los *Orígenes*. Un ejemplo demostrativo de esta actitud lo tenemos en la *Historia de la crítica*

³⁵⁸ Leopoldo Augusto de CUETO: «Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana en el siglo XVIII», introducción al tomo I de su colección *Poetas líricos del siglo XVIII*, (Biblioteca de Autores Españoles 61), Madrid, Rivadeneira, 1869. Citamos por la edición de Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1921, página CXX.

literaria en España desde Luzán hasta nuestros días (1867) de Francisco Fernández González:

Ofrecieron nuevo pertrecho y defensa a la doctrina de Luzán los dos discursos de don Agustín Montiano y Luyando sobre las tragedias españolas (1750-1753), notables apologías de la manera francesa de escribir con arreglo al arte. Acostase a las doctrinas de ambos la opinión de don Luis Velázquez, Marqués de Valdeflores, quien, extremándolas en sus *Orígenes de la Poesía española*, llegaba a calificar de perdido el tiempo empleado en la censura del teatro español, desdeñado de los inteligentes y únicamente agradable para la indocta muchedumbre.

Con todas estas exageraciones, conservábase no obstante la estimación del drama tradicional en el concepto del público, reducida la propaganda de los innovadores a círculos relativamente pequeños, puesto que tuvieron de su parte la Academia del Conde de Lemus, trasunto de las tertulias literarias del palacio de Rambouillet. Demás de esto, el éxito poco envidiable que alcanzaron las tragedias *Virginia* y *Ataúlfo* escritas por Montiano, debió persuadir a los ultra-clásicos de la grandeza y dificultad de la empresa que habían tomado a su cargo, ya que no de su notoria insuficiencia para darle remate y cima»³⁵⁹.

Además de los prejuicios que el teatro barroco español genera en estos intelectuales por su falta de ajuste a las normas clásicas, habría que recordar también que Velázquez pertenece a un círculo de intelectuales que luchan por el despegue intelectual del país, y que una de sus armas es la reforma del teatro y de las costumbres públicas.

³⁵⁹ Francisco FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días, con exclusión de los autores que aún viven*, Madrid, Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentes, 1867, páginas 23 y 24.

El juicio de Luis Vidart, unos años más tarde, es más condescendiente. En *La historia literaria de España. Apuntes críticos* (1878)³⁶⁰, se ocupa de la *Biblioteca de Autores Españoles* que desde 1845 está publicando Manuel Rivadeneyra con «el propósito de publicar una biblioteca económica donde vinieran a reunirse las más altas manifestaciones literarias del ingenio español» (página 5). A este respecto su subtítulo nos parece bastante elocuente: «Artículos referentes a lo que debe ser la *Biblioteca de Autores Españoles* publicados en la *Revista Contemporánea*». En la página 6 el autor explica su intención, que es reflexionar sobre los títulos que deben completar esta colección para que, en su opinión, la BAE ofrezca un panorama exhaustivo de la historia de la literatura española: «Si la *Biblioteca* no va a quedar reducida a una colección de libros españoles, en que se confundan escritores de primer orden y otros medianos, debe completarse para formar el cuadro completo de la historia literaria de España».

La reflexión que Vidart facilita acerca de la historia de la literatura nos parece interesante. En las páginas 14 y 15 ofrece los títulos que, en su opinión, deberían formar parte de la *Biblioteca* para completar el estudio de la historia literaria:

La historia literaria, como observaba el malogrado D. Cayetano Alberto de la Barrera, ha sido menos estudiada que la historia política de España; pero sin embargo, ya podrían formarse dos tomos de la *Biblioteca de Autores Españoles*, donde se reuniesen los trabajos de los historiadores, preceptistas y críticos literarios, que podría comenzar por el famoso *Proemio al Condestable de Portugal*, donde el ilustre D. Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana y conde del Real, trazó un resumen de la historia de la poesía desde la

³⁶⁰ Luis VIDART, *La historia literaria de España. Apuntes críticos*, Madrid, Tipografía-Estereotipia Perojo, 1878

época grecorromana hasta los mismos días en que el autor escribía; seguirían los humanistas españoles que florecieron en la época del Renacimiento, cuyos trabajos de preceptiva y crítica literaria aún no han sido debidamente aquilatados; y terminaría con las polémicas que produjo en nuestra patria las enseñanzas del clasicismo a la francesa, tal como aparecen consignadas en la *Poética* de Luzán, y en los demás escritos que por aquel entonces se publicaron, encaminados a cambiar la genuina dirección del ingenio español, representado en las inmortales creaciones de Lope y Calderón, por la corrección más reflexiva que inspirada de los grandes dramaturgos que florecieron en la corte del rey Luis XIV de Francia.

Entre las obras que debieran figurar en los dos tomos de *Preceptistas, historiadores y críticos literarios*, habrían de incluirse algunos trabajos que tienen bastante interés para la historia de la literatura española; tales como los *Orígenes de la poesía castellana*, de Velázquez; las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, del P. Sarmiento; el *Ensayo histórico apologético de la literatura española*, de Lampillas; la *Oración apologética por España y su mérito literario*, de D. Juan Pablo Corner; el resumen de la historia de la literatura española, con el cual encabezó D. José Marchena sus *Lecciones de filosofía moral y elocuencia*; el *Discurso preliminar de la Biblioteca selecta de la literatura española*, que publicaron en Burdeos en 1819 los Sres. Mendivil y Silvela, y algunos otros escritos que vendrían a suplir, aunque imperfectamente, la falta de una historia general de la literatura española, que sin hallarse reducida a los estrechos límites que tienen los compendios de Gil de Zárate y Alcántara García, tampoco alcance las grandes dimensiones que ya se indican en la comenzada y no concluida obra histórico-crítica del doctísimo literato D. José Amador de los Ríos.

Vidart, como se ve, estima la obra de Velázquez tan importante como para formar parte de los volúmenes de la BAE que se dediquen a la historia de la literatura española.

Ferdinand Wolf imprime en Berlín en 1859 su obra *Studien zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur*, publicado en 1895 como *Historia de las Literaturas Española y Portuguesa*, traducción del alemán por Miguel de Unamuno y con notas y adiciones por M. Menéndez Pelayo. Se trata más de una miscelánea de ensayos que de una historia de la literatura sistematizada. La obra es una compilación de ensayos críticos sobre las literaturas castellana y portuguesa. Los capítulos dedicados a la primera versan acerca de la *Historia de la Literatura* de Bouterwek y Clarus, el teatro de Encina y *La Celestina* (volumen primero), y la poesía de los romances españoles y la historia del drama español (segundo volumen). Su referencia a Velázquez se incluye con la de otros autores de tendencia neoclásica al tratar de la historia del drama español; su crítica es demoledora, y ejemplifica mejor que ningún otro autor los prejuicios de cierta crítica erudita del siglo XIX contra los intelectuales neoclásicos:

Los españoles mismos nos han dejado sobre períodos y partes aisladas material estimable [...]. Callamos los trabajos insignificantes del todo de un Blas Nasarre, Montiano y Luyando, Luzán, Villanueva, Velázquez, Huerta y otros³⁶¹.

En los *Principios de literatura general e historia de la literatura española*, (1898) sus autores, Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara García, citan en varias ocasiones a Velázquez. En la

³⁶¹ Ferdinand WOLF, *Historia de las Literaturas Española y Portuguesa*, traducción del alemán por Miguel de UNAMUNO, con notas y adiciones por M. MENÉNDEZ PELAYO, Madrid, La España Moderna, [s. a.] (1895), 2 volúmenes, volumen II, página 299.

página 388, en nota al pie, aparece como editor equivocado de las poesías de Quevedo, y posteriormente se refieren a él de forma indirecta y sin apenas prestarle atención un par de veces más (páginas 739, nota 1, y 764, nota 1). Pero creemos que es mucho más interesante la reflexión en la que se le reconoce su labor como iniciador de la historia de la literatura, un juicio muy interesante por su anticipación:

En este movimiento debemos notar, por lo que a nuestro objeto especial atañe, los progresos que se realizaron en la crítica literaria, en la lingüística y en la estética. Débense, sin duda, al impulso dado por Luzán y su escuela, y fueron en extremo importantes; pues sólo desde esta época puede decirse que hubo entre nosotros trabajos de historia literaria, de crítica y de estética. Pueden citarse, entre otros, los muy importantes del ya citado D. Luis José Velázquez, autor de los *Orígenes de la poesía castellana*³⁶².

Otro historiador de la literatura, Fitzmaurice-Kelly, en 1898 aplicaba un juicio muy crítico a los *Orígenes*. Sobre el «Prólogo» de esta obra y sobre algunas afirmaciones que en el mismo realiza Menéndez Pelayo acerca de la historia de la literatura española ya nos hemos referido en el apartado 2.1 de este estudio. Vamos a centrarnos ahora en los juicios que emite el autor de esta obra a caballo entre dos siglos. Primero Velázquez es nombrado como editor de las poesías de Francisco de la Torre (páginas 257-258). Posteriormente aparece como historiador de la literatura, y recibe un juicio bastante severo de Fitzmaurice-Kelly:

³⁶² Manuel de la REVILLA y Pedro de ALCÁNTARA GARCÍA, *Principios de literatura general e historia de la literatura española*, Madrid, Librería de Francisco Iruveda, 1898, cuarta edición, página 765, nota 2.

Más exagerado aún que Montiano fue el Marqués de Valdeflores [...], a quien ya hemos visto atribuir a Quevedo las poesías de Torre, error casi suficiente para echar por tierra cualquier reputación. [...] Velázquez desenvuelve y extrema las enseñanzas de sus predecesores, denuncia los desatinos dramáticos de Lope y de Calderón, y hasta siente que Nasarre empleara su tiempo en dos personajes tan desacreditados como Lope y Cervantes³⁶³.

La reflexión de Fitzmaurice-Kelly sigue en la misma línea que sus predecesores, acusa a Velázquez de falta de originalidad y le reprocha sus juicios sobre Calderón y Lope. Aunque estas afirmaciones son matizables, no entiendo el comentario que hace acerca de Nasarre y Cervantes, pues el autor del *Quijote* en ningún momento es criticado por Velázquez, más bien al contrario: en los pasajes en los que Velázquez se refiere a Cervantes o a su obra (y lo hace en más de una docena de páginas) no realiza una valoración del cariz que le atribuye Fitzmaurice-Kelly.

Esta imagen de Velázquez como epígono de Luzán, crítico con el teatro clásico español se proyecta incluso al exterior. Así nos lo presenta Vittorio Cian en 1896, para el que la obra de Velázquez se supedita fuertemente a la de Luzán. Al respecto de los *Orígenes*, entre otras cosas, afirma Cian:

Al nostro intento basterà rammentare la testimonianza d'uno dei primi illustratori dell'antica poesia spagnuola, il Velázquez già citato, che le sue *Orígenes de la poesia Castellana*, scritte nel 1753, informava, spesso travisandoli, ai criteri della *Poética* del Luzán. [...] Col Luzán egli giudica severamente l'antico teatro nazionale

³⁶³ *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900*, por James FITZMAURICE-KELLY, traducida del inglés y anotada por Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN, con un estudio preliminar por Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, Madrid, La España Moderna, [s.a.] (1901), página 475.

spagnuolo, nei suoi maggiore rappresentanti Lope de Vega e il Calderon.³⁶⁴

Volvamos a Menéndez Pelayo. Sin lugar a dudas la valoración que el erudito cántabro realiza de los *Orígenes* va a mediatizar la aceptación posterior en la primera mitad del siglo XX, del mismo modo que en su juicio pesan los prejuicios de los historiadores de la literatura precedentes. En varias ocasiones Menéndez Pelayo se refiere a los *Orígenes* en su vasta obra, pero para no ser prolijo nos centraremos solo en dos de ellas. Comenzaremos por la que nos parece más demoledora.

En su artículo-reseña sobre los trabajos de Arturo Farinelli, recogido luego en el tomo V de sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* (1942), al tratar de la obra de Dieze, afirma: «Y, finalmente, en 1769, apareció el primer compendio alemán de historia de nuestra literatura, superior por muchos conceptos al libro español que le sirvió de base, y a cuantos nosotros poseíamos. El profesor de Gotinga Dieze, tomando por base el raquítico librejo de los *Orígenes de la poesía castellana*, de don Luis José Velázquez, le hizo crecer con sus eruditas adiciones [...]» (páginas 402-403). Menéndez Pelayo juzga los *Orígenes* con la visceralidad que caracteriza muchos de los juicios críticos que abundan en su obra.

La segunda referencia tampoco está mal. La encontramos en la *Historia de las ideas estéticas en España* (tomo III, página 260). En esta ocasión Menéndez Pelayo se refiere a Velázquez de forma muy positiva, encomiando notablemente su labor como historiador: «el ilustre arqueólogo e historiógrafo malagueño don Luis Joseph de Velázquez, a quien dieron justa fama su viaje literario por los archivos

³⁶⁴ Vittorio CIAN: *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giovambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Torino, Librería científico-letteraria S. Lattes & C., 1896, páginas 88-89.

de España, sus trabajos harto prematuros de interpretación de los alfabetos de las monedas autónomas de España [...]. Estos son sus verdaderos títulos al agradecimiento de la posteridad». Pero la valoración de Menéndez Pelayo cambia radicalmente cuando se refiere a la faceta crítica de Velázquez. El erudito cántabro le reprocha a Velázquez su falta de estudio y de gusto: «Para la crítica no tenía ni verdadera vocación, ni gusto delicado, ni estudio suficiente, ni ideas propias». El libro tampoco reúne ningún valor ni interés, por lo que no carece de interés para el estudioso de la literatura española: «Su librito [...], a pesar de la reputación de que gozó algún tiempo fuera de España, no por méritos propios, sino por las copiosas adiciones con que le exornó, duplicando su volumen, Dieze [...], es (considerado en su original castellano) un cuaderno de especies vulgares erróneas muchas de ellas, y mal hiladas. Como libro de erudición, ha envejecido de todo punto, y no puede hoy prestar servicio alguno al estudioso de nuestra bibliografía».

A continuación se refiere a los juicios críticos de Velázquez, especialmente los relativos al teatro de Lope y Calderón: «Como libro de crítica, es todavía más feliz. Velázquez, exagerando sobre las exageraciones de Nasarre, de quien servilmente copia sus noticias, no sólo califica de corruptores de la dramática española a Lope de Vega y a Calderón, sino que lamenta que Nasarre haya perdido su tiempo “en desacreditar lo que para los doctos siempre lo ha estado, y nunca llegará a estarlo para con el vulgo”». La cita que Menéndez Pelayo extrae de los *Orígenes* es incompleta, pues Velázquez arranca desaprobando la vehemencia con la que Nasarre desacredita la obra dramática de estos autores, y en nada se lamenta del tiempo empleado por Nasarre. Este es el texto de los *Orígenes*:

Traigo las palabras de este autor porque estoy enteramente conforme con su sentir en este particular, aunque no apruebo la vehemencia que emplea en todo este discurso en desacreditar lo que para con los hombres doctos siempre lo ha estado y nunca llegará a estarlo para con el vulgo³⁶⁵.

Y no solo eso. En el apartado 4.8.6 tratamos de la comedia y de los juicios sobre Lope y Calderón. Allí vimos que, como contrapunto a lo afirmado por Nasarre, el marqués de Valdeflores nos ofrecía justo a continuación una cita de la *Poética* de Luzán en la que se refiere de forma muy positiva a las obras dramáticas de Lope y Calderón. Recordemos la cita:

Me contentaré con decir por mayor y en general que en todos comúnmente hallo rara ingeniosidad, singular agudeza y discreción, prendas muy esenciales para formar grandes poetas, y dignas de admiración; y añadido que en particular alabaré siempre en Lope de Vega la natural facilidad de su estilo y la suma destreza con que en muchas de sus comedias se ven pintadas las costumbres y el carácter de algunas personas. En Calderón admiro la nobleza de su locución, que sin ser jamás oscura ni afectada, es siempre elegante, y especialmente me parece digna de muchos encomios la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso a su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias, y particularmente de las que llamamos de capa y espada, entre las cuales hay algunas donde hallarán los críticos muy poco o nada que reprender, y mucho que admirar y elogiar³⁶⁶.

³⁶⁵ *Orígenes*, página 115.

³⁶⁶ *Ibid.*, páginas 115-116.

Como en otros muchos casos, la opinión de Menéndez Pelayo influirá de manera concluyente en la opinión de bastantes autores posteriores que siguen al pie de la letra sus juicios y los utilizan como dogma para la caracterización de escritores y obras. Es el caso de algunos de los autores que se aproximarán a la obra de Velázquez durante el siglo XX.

5.4 EL SIGLO XX Y EL CAMBIO EN LA VALORACIÓN DE LA OBRA DE VELÁZQUEZ

La fluctuación en la valoración de un autor varía en función de la consideración de su obra. Gozamos de ejemplos muy esclarecedores a lo largo, prácticamente, de toda la historia de la literatura española. El caso de Velázquez podría ser paradigmático de lo que se está afirmando. Apenas tiene sitio en las historias de la literatura del siglo XIX. El cambio de valoración de la obra de Velázquez y su entrada en el canon de la literatura dieciochista coincide con la transformación de la historia de la literatura en materia historiable de la que se ocupe la propia historia de la literatura, lo que no ocurre prácticamente hasta el último tercio del siglo XX. Para entonces Velázquez se va a convertir en una obra de referencia indispensable para todos los estudios sobre el siglo ilustrado.

El juicio crítico de Velázquez sobre el teatro español, su acusación de afrancesamiento, las críticas y valoraciones que los historiadores de la literatura del XIX hicieron de los *Orígenes*, el juicio que a su obra dispensó Menéndez Pelayo... todo ello pesará como una losa en la recepción de la obra de Velázquez durante buena parte del siglo XX. Sin embargo, la revalorización de los *Orígenes* correrá paralela al interés de la crítica literaria por la recuperación de los autores y las obras del siglo ilustrado. El repaso por la

historiografía de la literatura del siglo XX nos dará cuenta de la evolución que la valoración de los *Orígenes* ha ido experimentando, y veremos claramente la oscilación que en esta valoración se ha producido.

Los juicios más o menos negativos también se dan al arranque del siglo XX. Uno de ellos lo emite López Barroso (1904: 161), para el que los *Orígenes* es «obra anticuada, escrita bajo la tiranía de los prejuicios críticos dominantes en el siglo XVIII y tan escasa y atropellada en datos y noticias que, en honor de la verdad, nada enseña al lector de nuestros días». Y más adelante añade: «no es maravilla que nadie acuda al libro de Velázquez en demanda de apreciaciones o noticias». Sin embargo, reflexiona López Barroso, si tenemos en cuenta la época en la que fue escrita y la traducción de Dieze, la obra de Velázquez merece al menos un recuerdo y una mención. Más adelante (1904: 162-163) López Barroso vuelve a la carga: «Cuando logra sustraerse a la influencia maléfica del ambiente en que vivió, resplandece su buen gusto y pronuncia juicios discretos y acertados; pero hombre al fin de su tiempo, se entusiasma con el estrafalario y mamarrachesco proemio que don Blas Nasarre puso a las comedias de Cervantes». Y para terminar, de nuevo es más indulgente: «el Marqués de Valdeflores escribió apenas mediado el siglo XVIII, y fuerza es convenir en que la Crítica, la Historia y la Bibliografía han adelantado algo desde entonces».

Los prejuicios contra los criterios neoclásicos de Velázquez van a continuar todavía en el siglo XX. Julio Cejador y Frauca, en su *Historia de la lengua y literatura castellana* (1917), resume la obra crítica de Velázquez de esta manera: «Como crítico no tuvo gusto ni estudio bastante, ni pensamientos propios. Sus *Orígenes de la Poesía Castellana*, [...] a pesar de haberlos traducido Juan Andreas Dieze al alemán (1749-1785), es un cuaderno de especies vulgares, erróneas

muchas de ellas y mal hiladas. Califica de corruptores de la dramática a Lope y Calderón y pone en las nubes las soporíferas tragedias de Montiano». Y poco más adelante añade: «Estos señores afrancesados cada vez aprietan más y acabarán por ahogar entre las garras de sus reglas toda inspiración poética»³⁶⁷. En las palabras de Cejador y Frauca resuena intensamente el juicio de Menéndez Pelayo.

Ernest Mérimée es el autor de un breve *Compendio de historia de la literatura española*³⁶⁸ (1931). Aunque tres son las referencias a Velázquez en esta obra, nos interesa destacar solo una. En el apartado dedicado a la prosa, dentro de la cuarta época, el Neoclasicismo, afirma «autor de un libro aún útil, pero concebido con criterio un poco estrecho: *Los Orígenes de la poesía castellana*» (página 322). En la misma línea son los comentarios que podemos leer en la *Historia de la literatura española* de Hurtado y Palencia³⁶⁹ (1932). La primera referencia a Velázquez se hace en el contexto del estudio del teatro neoclásico. En la página 684 se refieren a la severidad con que Luzán juzgó el teatro español; Velázquez, como Nasarre y Montiano, discípulos de Luzán, «extremaron las censuras de éste y atenuaron sus concesiones». Precisamente la de Hurtado y Palencia es una de las primeras historias de la literatura que proponen un capítulo específico para la historia de la literatura, y a Velázquez y su obra historiográfica se le dedica un espacio específico (páginas 758-759). En estas páginas, aunque se reconoce la faceta de historiador y erudito del marqués de Valdeflores, el juicio sobre los *Orígenes* no es muy positivo: «Velázquez no fué buen crítico literario, a pesar de haber

³⁶⁷ Julio CEJADOR Y FRAUCA: *Historia de la lengua y literatura castellana*, tomo VI, época del siglo XVIII: 1701-1828, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibl. y Museos», 1917, página 122.

³⁶⁸ Ernest MÉRIMÉE: *Compendio de historia de la literatura española*, traducido del francés por Francisco Gamoneda, México, Ediciones Andrés Botas, 1931.

³⁶⁹ *Historia de la literatura española* por Juan HURTADO Y JIMÉNEZ DE LA SERNA y Ángel GONZÁLEZ PALENCIA, Madrid, [s.n.] (Tipografía de Archivos), 1932, tercera edición, corregida y aumentada.

dado a la imprenta sus *Orígenes...*», «Sus *Orígenes* es folleto de erudición vulgar, y hoy totalmente anticuada».

Que la consideración de la obra de Velázquez estaba mediatizada por los juicios precedentes lo puede probar el comentario que Eguía Ruiz (1947) hace sobre el libro. Eguía traza una breve biografía del marqués de Valdeflores; cuando se refiere a los *Orígenes* aplica, prácticamente sin más, los juicios hasta ahora conocidos: «Logró ciertamente dejar cierta estela en el ramo literario con sus *Orígenes de la Poesía castellana* (1753) [*sic*], obra acomodada por completo a la Poética de Luzán, y por otros estudios críticos y colaboraciones, aunque a decir verdad sus bases y principios fueron por desgracia algo estrechos, particularmente sobre el arte dramático, como lo prueban sus invectivas contra Calderón». El juicio de Menéndez Pelayo pesa también sobre Julio Mathias, autor de una biografía de Velázquez publicada en 1959. Mathias recoge el juicio del erudito santanderino, y lo aplica sin más, aceptando que el paso del tiempo ha clarificado la percepción que se tiene sobre la obra: «Hoy, cumplidos los doscientos años de la primera edición de los *Orígenes*, los críticos e investigadores comparten la opinión que sobre la obra diera Menéndez y Pelayo al asegurar que se trata, ni más ni menos, que de “un cuaderno de especies vulgares, erróneas muchas de ellas, y mal hiladas”» (1959: 76).

En un artículo clásico sobre la historiografía de la literatura española, (podríamos decir que se trata del artículo fundacional) Díaz-Plaja (1949: LXV) afirmaba categóricamente sobre los *Orígenes*: «Estudiemus como primera obra de perfil exento los *Orígenes de la Poesía Castellana*, que imprimió en 1754 Luis Josef Velázquez». Ya comentamos en el apartado 4.3 que Díaz-Plaja estaba apuntando aquí lo que la crítica de finales de siglo asumirá con bastante naturalidad, como es otorgar a los *Orígenes* un papel fundamental en el nacimiento

de la historiografía literaria española. En esta misma obra, más adelante, resultan curiosos y casi contradictorios con lo afirmado por Díaz-Plaja los juicios de Antonio Papell (1957). En un apartado titulado «José Luis (*sic*) Velázquez» este autor nos ofrece unas opiniones coincidentes con autores anteriores (y posteriores):

Compuso Velázquez unos *Orígenes de la poesía castellana*, a la que ya he aludido, salidos de los tórculos malagueños en 1754. [...] La dedicó al marqués de la Ensenada, a pesar de hallarse éste en desgracia. Esta obra deficiente y apasionada, impropia del crítico, plagada de lagunas y errores, pretende dar una idea de la poesía castellana y de sus orígenes [...]. Para él la poesía castellana tiene cuatro edades: *Primitiva*, hasta el reinado de Juan II; *hasta el siglo XVI*; *Siglo de Oro* y desde éste *hasta su tiempo*. Alaba hasta las nubes la mediocre tragedia de Montiano, por el hecho exclusivo de ajustarse a las reglas dramáticas. Llama a Lope de Vega ignorante y atrevido. [...] Se ensaña con Lope y afirma que él y Cristóbal de Virués fueron los que empezaron a desprestigiar la escena³⁷⁰.

Como vimos en el apartado 4.2, existen ejemplares sin ninguna dedicatoria y otros con una dedicatoria al duque de Huéscar, posteriormente duque de Alba. La división de la poesía castellana que realiza Velázquez no es en los términos que designa Papell. Finalmente no pensamos que la crítica a Lope, tal y como vimos en el apartado 4.8, pueda definirse como «ensañamiento», o al menos resulta un término inapropiado.

En el *Manual de historia de la literatura castellana* de Manuel de Montoliu (1957), la obra de Velázquez tampoco es excesivamente

³⁷⁰ Antonio PAPELL: «La prosa literaria, del Neoclasicismo al Romanticismo» en *Historia general de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de Guillermo DÍAZ-PLAJA, tomo IV (siglos XVIII-XIX), segunda parte, Barcelona, editorial Barna, 1957, páginas 3-152, página 56.

alabada: «Crítico menos que mediano fué Luis Joseph de Velázquez [...], el cual, en su pequeña obra sobre los *Orígenes de la Poesía castellana*, sigue las huellas de Nasarre en sus juicios sobre la antigua literatura española, exagerando aun los gustos y las teorías de los reformadores neoclásicos. Velázquez, por lo demás, fué un erudito muy versado en los estudios históricos y arqueológicos y autor de un *Viaje por España* (1765) en que da curiosas noticias sobre sus hallazgos e investigaciones en los archivos del país»³⁷¹. Su visión de Velázquez apenas aporta nada a lo ya visto hasta ahora.

Muy remachados nos van a sonar también los juicios que Emilio González López formula en su *Historia de la literatura española* (1965). Los traemos a colación porque da la sensación de ser una reproducción de lo vertido por otros autores acerca de los *Orígenes*: «Otro estudioso de la poesía [...] fue el malagueño Luis José Velázquez [...]. Pero su obra más importante, lo *Orígenes de la poesía castellana* (1754), es débil en su crítica y método y muy inferior a la de Sarmiento. En ella, Velázquez dedicó un capítulo a la tragedia y otro a la comedia. En sus ideas dramáticas, Velázquez siguió las huellas de Nasarre, de quien cita el juicio desfavorable para el teatro de Calderón, y sólo discrepa del aragonés, de un modo irónico, en la vehemencia del ataque, pues para él no era necesario para combatir la comedia española del Siglo de Oro, la cual, según Velázquez, hacía ya tiempo que estaba desacreditada entre la gente culta»³⁷².

Giuseppe Carlo Rossi (1967: 49) es otro autor que generaliza acerca de Luzán y su influencia en los juicios de sus compañeros de la Academia del Buen Gusto. Rossi despacha de un plumazo las obras de

³⁷¹ Manuel de MONTOLIÚ: *Manual de historia de la literatura castellana*, 2 volúmenes, 6ª edición ampliada con dos nuevos capítulos por el profesor Luis MOYA PLANA, Barcelona, Cervantes, 1957, tomo II, página 157.

³⁷² Emilio GONZÁLEZ LÓPEZ: *Historia de la literatura española. La Edad Moderna (siglos XVIII y XIX)*, Nueva York, Las Americas Publishing Company, 1965, página 42.

Velázquez y Montiano, con un juicio quizá demasiado severo: «A la perplejidad e insuficiencia de Luzán para ver los aspectos positivos del teatro de Calderón le sigue una ofensiva violenta contra él por parte de amigos y discípulos de Luzán: Agustín de Montiano y Luyando, Blas Antonio de Nasarre Ferriz, Luis José de Velázquez y Calderón [*sic*]. Puesto que respecto a los tres citados setecentistas se puede aplicar verdaderamente el virgiliano *ab uno disce omnes*, eliminando simplemente al menos significativo de ellos, Velázquez, y aludiendo sólo sumariamente a Montiano —entregado por completo a exaltar en el teatro español precisamente lo que es difícil de exaltar, es decir, la tragedia (en los *Discursos sobre las tragedias españolas*, donde, dicho sea de paso, si hay algo pasable Montiano lo ha tomado del italiano Riccoboni—, nos detendremos en Nasarre (1698-1751), que merece mucha atención para el caso que nos ocupa».

Muy significativa es para nosotros la valoración que Jean Sarrailh (1992: 158)³⁷³ hace sobre la obra del erudito malagueño. El texto de Sarrailh se impone la necesidad de revisar el siglo XVIII español, especialmente su segunda mitad, debido sobre todo a la visión negativa y llena de prejuicios que la historiografía literaria tenía de esa época. Pero en este intento la obra de Velázquez no sale muy bien parada. Sarrailh nos detalla el plan de estudios que Jovellanos ha propuesto para el Colegio Imperial de Calatrava en 1790. Entre la lista de lecturas de libros en prosa el profesor «podrá inclinarlos a la lectura de los libros del Marqués de Valdeflores y de Luzán», y en nota al pie añade: «Causa sorpresa ver reunidos los mediocres *Orígenes de la poesía castellana*, de Valdeflores, y la *Poética* de Luzán, digna de estima». Sarrailh achaca esta «debilidad» de Jovellanos a la admiración que éste sentía por la ciencia numismática de Velázquez.

³⁷³ Aunque citamos por esta cuarta reimpresión de 1992, la obra original se publicó en francés en 1954, y en español por primera vez en 1957.

Todavía en 1971 Nicolás Marín (1971: 19-20) lo juzgaba duramente: «Un neoclásico tan pobre en ideas como el Marqués de Valdeflores no pudo prescindir del pasado al componer a mediados de la centuria sus *Orígenes de la poesía castellana*; aplicó los nuevos principios críticos —como Montiano a la tragedia y Nasarre a Cervantes— para su mejor conocimiento: hace su ordenación y su historia». Puede que sus críticas se deban a su simpatía por Torrepalma y los autores del grupo granadino los cuales, como vimos en el apartado 3.2 de este trabajo, presentan una tendencia opuesta al ideal de Luzán, Nasarre, Montiano y Velázquez.

La relación de historias de la literatura del siglo XX que no hacen en absoluto referencia a la obra de Velázquez, o que se refieren muy brevemente a este autor o a su obra, es bastante extensa. Intentaremos un recorrido breve y diacrónico por estas obras.

No existe ninguna referencia a Velázquez ni a su obra en la obrita *Lengua castellana. Preceptiva e historia de la literatura*³⁷⁴ (1911) de José Rogerio Sánchez y Godofredo Escribano Hernández, como tampoco en la *Historia de la literatura española* de Victoriano Poyatos y Atance³⁷⁵ (1934). Juan Chabás en su *Nueva y manual historia de la literatura española* (1953) no hace mención a los *Orígenes*. Tampoco aparece ninguna referencia en la *Historia de la literatura española*³⁷⁶ (1962 y 1987) de J. García López, aunque su ausencia es explicable pues el libro de García López tiende a ser más un manual para la didáctica de la literatura en la enseñanza media o preuniversitaria. En la *Historia de la literatura española* de Ángel

³⁷⁴ José ROGERIO SÁNCHEZ y Godofredo ESCRIBANO HERNÁNDEZ: *Lengua castellana. Preceptiva e historia de la literatura*, Madrid, Imprenta de la Enseñanza, 1911.

³⁷⁵ Victoriano POYATOS Y ATANCE: *Historia de la literatura española*, Valencia, Imprenta J. V. Pont Ferrer, 1934, décima edición.

³⁷⁶ J. GARCÍA LÓPEZ: *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-Vives, 1962, séptima edición, ampliada, y Barcelona, Vicens-Vives, 1987, novena reedición.

Valbuena Prat³⁷⁷ (1982), aparece una tímida referencia a Velázquez como componente de la Academia del Buen Gusto, y en su *Literatura Castellana. Los grupos geográficos y la unidad literaria*³⁷⁸ (1974) aparece una brevísima referencia a los *Orígenes* en nota al pie.

En la década de los 60 y los primeros años 70 del siglo pasado la historiografía literaria española vivió la aparición de un curioso fenómeno: la proliferación de breves historias de la literatura, con características casi de manual, que por su misma especificidad no podían ofrecer un espacio a Velázquez ni a su obra. Ejemplos de estos manuales son los de Nicholson B. Adams y John E. Keller, autores de un *Breve panorama de la literatura española*³⁷⁹ (1968), Jean Descola, responsable de una *Historia literaria de España*³⁸⁰ (1969), José María Valverde y su *Breve historia de la literatura española*³⁸¹ (1969), o Max Aub, autor de un *Manual de Historia de la Literatura Española*³⁸² (1974).

Domingo Ynduráin, en su *Introducción a la metodología literaria* (1979), en el apartado «Historias de la literatura española» no cita la obra de Velázquez. Comienza su breve repaso de la historiografía literaria española con la obra de Sarmiento (*Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, 1775) y de Antonio de Sancha (*Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, Madrid, 1779) para saltar directamente a la obra de Bouterwek. Se trata, sin duda, de una síntesis sucinta de la

³⁷⁷ Ángel VALBUENA PRAT: *Historia de la literatura española*, novena edición ampliada y puesta al día por Antonio PRIETO, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, tomo IV (Siglo XVIII – Romanticismo), página 91.

³⁷⁸ Ángel VALBUENA PRAT: *Literatura Castellana. Los grupos geográficos y la unidad literaria*, Barcelona, Editorial Juventud, 1974, tomo I: De los orígenes al Romanticismo, página 701 nota.

³⁷⁹ Nicholson B. ADAMS y John E. KELLER: *Breve panorama de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1968.

³⁸⁰ Jean DESCOLA: *Historia literaria de España*, Madrid, Gredos, 1969.

³⁸¹ José María VALVERDE: *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1969.

³⁸² Max AUB: *Manual de Historia de la Literatura Española*, Madrid, Akal, 1974.

historiografía literaria, pero en la que se quedan fuera, además de la obra de Velázquez, obras como las de los hermanos Mohedano, Lampillas o Juan Andrés.

Pero ya en los años cincuenta la apreciación de la obra de Velázquez comenzaba a tomar tímidamente un nuevo rumbo, especialmente en monografías dedicadas a aspectos concretos de la literatura española. Hans Juretschke, en una fecha tan temprana como 1951, es uno de los primeros en hacer valer los méritos historiográficos de la obra de Velázquez, al que designa ya como «el primer historiador de la poesía castellana» (1951: 232). John A. Cook le dedica un apartado específico en su estudio sobre el drama neoclásico en España (1959: 137-147), donde defiende la labor de Valdeflores como primer historiador de la poesía española, y resalta la importancia de su aportación a la historiografía de la literatura española con algunos datos fundamentales como el descubrimiento del *Libro de Buen Amor* (1959: 144). Para Cook los *Orígenes* contienen también información de gran valor historiográfico, especialmente acerca de la actividad de los autores neoclásicos en la traducción y adaptación de obras extranjeras (1959: 142). Cook piensa que la literatura española tiene una deuda con Velázquez que en raras ocasiones ha sido reconocida. Su pequeño libro, dice Cook, más que los trabajos de cualquiera de sus contemporáneos, sirvió para dar a conocer al resto de Europa los méritos de la poesía y el teatro españoles. Nadie antes que Velázquez había intentado escribir una historia de la poesía española. Estaba, por tanto, pisando un terreno desconocido y por ello era natural que algunas de sus valoraciones y críticas fueran inexactas. Por último, considera que Menéndez Pelayo fue riguroso en su condena de la obra de Velázquez (1959: 143).

Poco después del libro de Cook, en 1967, se publica la monografía de Andrée Collard acerca de la crítica de la poesía de

Góngora y Quevedo y su recepción posterior. En esta obra la autora se refiere a los *Orígenes* de Velázquez en unos términos bastante elogiosos, muy significativos, sobre todo, si tenemos en cuenta la fecha tan temprana en la que se realizan: «El orientalismo español se precisa y cobra la autoridad que le dan las obras de mayor magnitud, escritas por críticos profesionales de seria reputación, como José Luis [sic] Velázquez y los PP. Feijoo y Sarmiento, Bettinelli y Llampillas, y luego, en el siglo XIX, por Bouterwek y Sismondi» (1967: 95). Como se puede comprobar, para Collard la obra de Velázquez está a la altura de otros grandes nombres de la historiografía literaria del siglo XVIII y XIX. Más adelante se atreve incluso a puntualizar la posible huella de la obra de Velázquez entre los primeros historiadores del siglo XIX como Bouterwek o Sismondi (1967: 97): «A José Luis Velázquez se debe el que la teoría arabista penetrara en obras extranjeras de gran ambición que se proponían historiar las literaturas románicas, como las del alemán Bouterwek y el suizo Sismondi, así como la caracterización de la poesía árabe, muy repetida después y sumamente parecida a la que él mismo trazaba del culteranismo y del conceptismo». Y a continuación cita las páginas 29 y 30 de los *Orígenes* en las que Velázquez, traza las, en su opinión, características fundamentales de la poesía árabe. Pero Andrée Collard reconoce en la obra de Velázquez otros méritos. En el apartado 4.7 trataba de los autores incluidos en cada una de las edades establecidas por Velázquez, y allí nos referíamos a cómo Collard reconocía para nuestro autor el mérito de ser el instaurador de la división de la poesía del siglo barroco en tres sectas, dos de ellas designadas por Velázquez como «la secta de los conceptistas» y «la secta de los cultos». Pues bien, una vez que se ha ocupado de esta división en los *Orígenes*, Collard se refiere de nuevo a la importancia de su influencia en la historiografía literaria posterior: «El libro de Velázquez es fundamental en la historia de la crítica española porque [...] en él se

inspiró la historiografía extranjera a través de Bouterwek y Sismondi. Las definiciones del culteranismo y del conceptismo, pues, arrancan todas de ahí» (1967: 117). En el estudio de Emilia de Zuleta (1969) la obra de Velázquez aparece citada como una obra de historia de la literatura fundamental, aunque todavía no tiene ese carácter fundacional que la crítica le reconocerá más adelante.

La valoración de Juan Luis Alborg en el volumen correspondiente al siglo XVIII de su *Historia de la literatura española*³⁸³ no es en absoluto concluyente. Alborg le dedica apenas dos páginas al libro (1989: 568-569), en las que comienza repitiendo un lugar común: las críticas de Velázquez al teatro de Lope y Calderón, y su aceptación de los criterios de Nasarre y Luzán. A continuación repite las críticas de Menéndez Pelayo, a las que pone como contrapunto la valoración y defensa que realizó Cook. No olvidemos que la obra de Alborg es originariamente de 1972 y, como hemos visto, es una fecha en la que todavía para los *Orígenes* se mezclan las críticas acerbas con las valoraciones positivas.

Años más tarde Pedro Sainz Rodríguez (1981: 654) consideraba que la obra del marqués de Valdeflores no había sido justamente apreciada por Menéndez Pelayo en los diversos momentos en que aludía a ella, siempre con un tono despectivo. Los juicios de Sainz Rodríguez sobre los *Orígenes* y sobre Velázquez pueden resultar curiosos, quizá por su visión simplista de la obra, algo alejada de la que tenemos hoy en día. Define a Velázquez como un erudito típico estilo siglo XVIII: con su manía origenista, con su cultura neoclásica pero con su profundo amor a la cultura y a la investigación. Sainz Rodríguez (1981: 655-656) emite estos juicios cuando se está ocupando de los autores que se habían dedicado a la literatura medieval, y cree que el neoclasicismo de Velázquez y su vacilante

³⁸³ Juan Luis ALBORG: *Historia de la literatura española*, tomo III: siglo XVIII, Madrid, Gredos, 1989, primera edición, sexta reimpresión.

información erudita son los lastres que pesan en los juicios que emite sobre esta literatura. Pero a pesar de estos prejuicios, en esta obra Velázquez refleja una enorme lectura y erudición. Los errores son debidos –justifica Sainz Rodríguez–, en gran parte, a la situación de estos estudios en su tiempo, y hemos de tener en cuenta el mérito de la gran cantidad de autores medievales a los que alude Velázquez, para lo que cita incluso manuscritos.

En opinión de Sainz Rodríguez, nuestro autor carece de un método y de juicio estético, puesto que está deformado por su dogmatismo neoclásico, pero cree que esta obra merecería un análisis más detenido para aquilatar bien sus errores y sus méritos, dentro de la circunstancia relativa del momento en que se escribió. Por ejemplo, se fija en un juicio por azar, en el de *La Celestina*. El juicio que formula acerca de la autoría de esta obra no cree Sainz Rodríguez que sea un juicio vulgar, especialmente si valoramos la fecha en que se escribió. La obra reúne otros méritos, según Sainz Rodríguez, como el de no limitarse solo a la Edad Media, pues es una historia de la poesía general, que llega hasta su amigo Montiano.

Frank Baasner (1995) se ocupa de los *Orígenes* en distintos apartados de su estudio monográfico sobre la historiografía literaria en España desde los orígenes hasta 1868, y valora la obra como uno de los textos relevantes para la historiografía de la literatura durante mediados de siglo (1995: 106). Añade Baasner que, aunque se trata de un texto breve, permaneció largo tiempo como punto de referencia para los escritores de historia de la literatura posteriores.

Como hemos reseñado anteriormente, el cambio de rumbo en la apreciación de los *Orígenes* se produce en el mismo momento en el que la historia literaria pasa a ocuparse de sí misma, es decir, cuando la historia literaria se convierte en material historiable para la propia historia literaria. Esta tendencia se anunciaba tímidamente en la

Historia de la literatura española (1990) de Cátedra. Allí Franco Meregalli trazaba un «Panorama de las historias de la literatura española» en el que afirma: «Yo diría que la historia de las historias generales de la literatura española puede remontarse a Luis José Velázquez, autor de un tomito, *Orígenes de la poesía castellana*» (1990: 25). Este breve apartado de Meregalli apunta una tendencia que luego se generalizará en las historias literarias publicadas posteriormente, como es la de dedicar un capítulo específico a historiar su propio nacimiento y evolución.

En la *Historia de la literatura española*³⁸⁴ (1995) dirigida por Víctor García de la Concha, una de las más recientemente publicadas, en los volúmenes dedicados al siglo XVIII (coordinados por Guillermo Carnero), las referencias a Velázquez y su obra son bastante numerosas. Son citados sus juicios sobre el teatro y su labor como historiador de la literatura, pero también se resaltan otras facetas suyas, primordialmente la de historiador. La obra de Velázquez ocupa un lugar destacado en el apartado que se dedica a los «Orígenes de la Historia de la Literatura Española».

Más reciente es la *Historia literaria de España en el siglo XVIII*³⁸⁵ (1996), editada bajo la dirección de Francisco Aguilar Piñal. En esta monografía sobre el Setecientos Velázquez aparece ya de modo destacado en varios de sus apartados, y los *Orígenes* ocupan un lugar específico dentro de los capítulos dedicados a la «Teoría literaria», elaborado por José Checa Beltrán, y a la «Historia literaria», responsabilidad de José Cebrián. Para Checa Beltrán (1996: 450) supone «uno de los primeros intentos serios en la investigación de la historia literaria española» que vendría a completar los trabajos

³⁸⁴ *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, volumen coordinado por Guillermo CARNERO, Madrid, Espasa Calpe, 1995. El apartado dedicado a los «Orígenes de la Historia de la Literatura Española» está elaborado por Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS.

³⁸⁵ *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, edición de Francisco AGUILAR PIÑAL, Madrid, Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

de Luzán, Nasarre y Montiano, aunque Velázquez «lleva a cabo el más ambicioso plan en este campo». Destaca este autor que después de las aportaciones de Luzán, Montiano, Velázquez y Mayans, muy poco se escribió en España sobre teoría literaria con intención de originalidad en la década de los cincuenta, sesenta y setenta del siglo (1996: 543-454).

En esta misma monografía Francisco Aguilar Piñal (1996: 124-125), sin duda uno de los grandes especialistas españoles en el Setecientos, se ocupa de los *Orígenes* en el apartado sobre la poesía, al tratar de la reforma neoclásica llevada a cabo por los intelectuales amigos de Luzán, y se ocupa de la importancia en esta tarea que tuvo la obra de Velázquez: «Después de Luzán, la más sólida base de argumentación la proporciona el marqués de Valdeflores, Luis José Velázquez, quien escribe a mediados de siglo, en su importante estudio *Orígenes de la poesía castellana* (1754) sobre la decadencia poética española». Y más adelante considera a Velázquez el primer historiador de nuestra literatura: «Destaquemos, en este reflexivo análisis del primer historiador de nuestra poesía, la conciencia de estar asistiendo, mediado el siglo, a un gradual cambio en la práctica poética».

Termino este apartado de citas con el juicio del hispanista Russell P. Sebold. Creemos que es quizá el crítico que mejor ha valorado la obra del marqués de Valdeflores. Ya en una fecha temprana, en el «Prólogo» a su edición de la *Poética* de Luzán (1977: 53), se ocupaba de la obra del marqués de Valdeflores. En el apartado 4.1, dedicado a las posibles fuentes de los *Orígenes*, comentamos cómo Sebold consideraba el libro de Velázquez la más importante de varias obras de la década de 1750 que sirvieron para difundir la idea luzanesca del «nuevo clasicismo español». En su ensayo Sebold estima que los *Orígenes* pueden servir perfectamente para ilustrar

cómo se llegó a divulgar las ideas de Luzán, no sólo a través de la lectura directa de sus obras, sino también mediante las paráfrasis, como la obra de Velázquez.

En un estudio posterior Sebold (1992: 181) insiste en los méritos de la obra de Velázquez, que él considera una obra crítica fundamental. Viene a repetir estas ideas en su interesante monografía de 2003, donde podemos encontrar esta afirmación sobre el libro de Velázquez: «En 1754 [...] el malagueño Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores (1722-1772), publica su importante obra crítica *Orígenes de la poesía castellana*. Junto con Luzán, Martín Sarmiento y Gregorio Mayans y Siscar, el marqués de Valdeflores es uno de los cuatro españoles que conocen mejor entonces la historia de la poesía nacional» (2003: 108). Nos recuerda la «Censura» de la obra, elaborada por Montiano, en la que éste afirma que Velázquez ha «abierto la senda a los que quisieren ilustrar esta parte de la historia literaria poco conocida, o enteramente abandonada hasta aquí». Sebold añade que Velázquez conoce a los más importantes poetas españoles de su tiempo por haber sido contertulio de ellos en la Academia del Buen Gusto.

Sin duda estamos bastante lejos de los juicios de Menéndez Pelayo, Antonio Papell o Giuseppe Carlo Rossi, y consideramos que el de Sebold es un juicio que merece ser tenido en cuenta, pues quien afirma esto es una de las personas que más y mejor han estudiado el siglo XVIII español.

Como hemos visto, la fortuna de la obra ha oscilado, ha cambiado radicalmente. Paulatinamente se le han ido reconociendo ciertos méritos sobre los que hemos insistido hasta ahora. Entre ellos, el de ser una de las primeras obras de historiografía literaria, y una de las obras con las que nace la filología moderna, dentro del grupo de obras de investigación histórico-literaria que se inaugura en el siglo

XVIII. Se ha convertido en una obra de referencia primero, para el estudio de la periodización de la historiografía literaria española, algo a lo que nos hemos referido al estudiar el concepto *Siglo de Oro*. Ya Lázaro Carreter recurría a los *Orígenes* para la periodización de la historia del castellano (1985: 236, como veíamos en el apartado 4.6 sobre la periodización y el concepto *Siglo de Oro*). Aparte de las citas que se refieren al libro como la primera historia de la literatura española, y que hemos recogido en este apartado y en el 4.3, también demuestra este fenómeno el haberse convertido en obra de consulta obligatoria para los autores que estudian el siglo ilustrado, bien de forma global, bien centrados en uno de sus múltiples aspectos. La nómina es extensa, y entre estas monografías podríamos citar los estudios de Inmaculada Urzainqui (1987), Álvarez de Miranda (1992), Frank Baasner (1995), Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez (2000), Helmut C. Jacobs (2001), Berbel Rodríguez (2003), Sebold (2003) o Checa Beltrán (2004) entre otros, todos citados en el presente trabajo.

**6. LOS ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA Y
EL CANON DE LA LITERATURA ESPAÑOLA**

6. LOS ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA Y LA FORMACIÓN DEL CANON DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

En el capítulo 1 veíamos relacionados los conceptos de *literatura* y de *historia literaria* o *historia de la literatura*, y tratábamos de desentrañar de qué manera habían sido concebidos en el siglo XVIII. El motivo, las causas y las circunstancias del nacimiento de la historia literaria han ocupado a una pléyade de autores que nos ofrecen su particular explicación sobre este hecho. Además de las causas de su génesis, nos interesa la relación que la historia literaria mantiene con la formación del canon de la literatura española, y, en particular, la contribución de Velázquez. Nuestro interés se centra en aclarar las posibles aportaciones de los *Orígenes de la poesía castellana* a la elaboración del canon de la literatura española. Como hemos visto, la crítica reconoce que, además de su papel inaugural en el género historiográfico, son aportaciones de la obra de Velázquez también reconocidas la noción de *Siglo de Oro* aplicada con carácter historiográfico a la literatura española y la división de las escuelas culteranista y conceptista de la poesía barroca, además de las noticias

sobre obras y autores desconocidos hasta ese momento en la historiografía literaria.

Nos interesa destacar ahora la influencia de la obra en la formación del canon de la literatura española posterior, influencia que ha sido estudiada en un aspecto fundamental como es su concepción origenista de la historia de la literatura y su influencia en la historiografía literaria posterior. Como veremos, desde su publicación la obra de Velázquez contribuyó a crear determinadas instancias del canon de la literatura española, instancias que se imitarán y reproducirán en la historiografía literaria posterior.

Una vertiente estrechamente relacionada con la génesis de la historia literaria es la contribución de esta a la formación del canon. Las cuestiones sobre el canon han interesado particularmente en los últimos años, y afortunadamente contamos con una bibliografía cada vez más amplia acerca de la formación del canon literario español³⁸⁶. Gracias a esta creciente bibliografía conocemos con cierta precisión los mecanismos que generan o fijan los cánones literarios, y, entre ellos se asienta la historia literaria como institución. Recordemos las ideas de Weliek y Warren al respecto (1985: 54): «En la práctica nunca se ha escrito ninguna historia literaria sin principios de selección y sin hacer algún intento de calificación y valoración». Como estos mismos autores señalan, la literatura como objeto de estudio puede ser abordada desde tres ángulos: el primero es abstracto (la teoría literaria), y los otros dos, concretos (crítica e historia literaria); uno aborda el objeto literario sincrónicamente (crítica) y el otro estudia el objeto literario en el eje del tiempo. Y precisan: «es menos corriente advertir que los métodos así designados no pueden

³⁸⁶ Como bibliografía fundamental se han consultado y se citan en este trabajo las obras de Enric SULLÀ (1998), José M^a POZUELO YVANCOS y Rosa M^a ARADRA SÁNCHEZ (2000), Jaume PONT y Josep M. SALA-VALLDAURA (2000). Existe, además, un volumen monográfico de la revista *Ínsula* (número 600, diciembre de 1996) coordinado por POZUELO YVANCOS.

utilizarse separadamente; que se implican mutuamente tan a fondo, que hacen inconcebible la teoría literaria sin la crítica o sin la historia, o la crítica sin la teoría y sin la historia, o la historia sin la teoría y sin la crítica» (1985: 49). Las historias literarias han desempeñado una clara función de elección y discriminación valorativa desde que durante el siglo XVIII se fueron constituyendo con los rasgos característicos que hoy las identifican. Las historias, incluso, pueden ofrecer autores o selecciones de textos rescatados del olvido. Piénsese en las noticias novedosas que el marqués de Valdeflores nos ofrece en los *Orígenes* sobre autores y obras hasta entonces desconocidos.

El sentido canónico, de corpus imitable, de listas de escritores, es una constante en la cultura humanística occidental que durante siglos se fundó en el principio de imitación. En el arte siempre ha ocurrido así, según nos explica Juan Antonio Ramírez (1976: 275): «Cada época y cada cultura nacional, al menos desde el siglo XVI en que empieza la actividad teórica sobre la historia del arte (Vasari), ha tenido su propia “definición” y un corpus más o menos delimitado de los objetos que era preciso estudiar y conservar como “ejemplares”». La historia literaria sienta una de las bases del canon, pues posibilita la institucionalización de determinados autores y obras desde el origen más remoto de una lengua.

Edward Baker (2001: 813-814) nos recuerda que si atendemos a las que consideramos obras maestras de la literatura española, sería más o menos fácil hacer una relación de las mismas atendiendo a las historias de la literatura. Desde las jarchas mozárabes, el canon de la literatura española se extiende por unos mil años. Si nos detenemos a analizar las obras incluidas en ese canon, las categorías en las que se sustenta, tendríamos que detenernos en el terreno accidentado de la formación del canon de la literatura nacional.

Se ha afirmado a menudo que la génesis de la historia literaria viene incitada por el ideal nacionalista. Uno de los autores que más han reflexionado sobre esta relación es José Caros Mainer. Sus artículos sobre la cuestión inciden en el hecho de que es el nacimiento de una mentalidad nacionalista la que explicaría la génesis de la historia literaria romántica. La indagación sobre los orígenes históricos satisfacía una justificación de los propósitos del nacionalismo moderno: la estrecha relación que tuvo la historiografía literaria decimonónica con la idea romántica de *nación* es bastante conocida.

No perdamos de vista que esta explicación no puede ser la única causa del origen de la historia literaria, pues de esta manera estaríamos excluyendo una parte de la historiografía literaria del siglo ilustrado. Así lo afirma, entre otros, Romero Tobar (1998: 54): «El nacionalismo moderno —se ha dicho muchas veces— es la causa inmediata de las modernas *historias literarias*, aunque es preciso añadir inmediatamente que no es la única causa ni la que sirve para explicar por sí sola lo que fue la transformación de una antigua disposición intelectual que conducía a la ordenación diacrónica los textos artísticos del pasado. Ahora bien, junto al impulso de las ideologías nacionalistas otros fenómenos colectivos también confluyeron en la constitución de las *Historias* y las *antologías*». Entre estas razones estaría sin duda la formación de un canon literario en consonancia con la necesidad de reformar el gusto literario del momento.

La decadencia española en la época de los últimos Austrias afectó a la literatura al igual que a otros campos del saber. El panorama cultural en los primeros años del siglo es lamentable, la producción literaria es de una calidad ínfima, se siguen escribiendo obras según el gusto barroco pero ya sólo como mera repetición de

fórmulas gastadas, sin ideas nuevas y sin señales de la genialidad que poseyeron algunos autores barrocos del siglo anterior. La situación reclamaba urgentemente una solución, y era lógico que tarde o temprano se impusiera el criterio de quienes se rebelaban contra la situación y proponían un cambio. La lucha por la reforma literaria tuvo en un bando a los partidarios de restaurar el gusto clásico, los llamados «neoclásicos», y en el otro a los partidarios de una práctica literaria heredera del gusto barroco, los tradicionalistas. La reforma del gusto se llevó a cabo gracias al trabajo de los intelectuales reformadores, a veces con el apoyo de las instituciones y de la clase política, otras veces con la indiferencia e incluso la oposición de estas. El afianzamiento en el poder de la ideología ilustrada comportó el afianzamiento de la estética neoclásica³⁸⁷. Por otra parte la proyección de la literatura española en el extranjero no era especialmente positiva. Los autores neoclásicos conocían el desprecio que los autores extranjeros sentían hacia la literatura española, a la que a menudo identificaban con la literatura barroca. La reacción de estos autores ante las críticas se asienta en compartir el desprecio por el gusto barroco, pero también en descubrir y mostrar otra literatura clásica española que los autores extranjeros parecían no conocer.

Esta peculiar situación de la cultura, la lengua y la literatura española a principios del siglo XVIII potenció en extremo el valor del canon como una de las mejores salidas al estado de decadencia de las letras españolas. Ya hemos apuntado en apartados anteriores algunos de los posibles propósitos que Velázquez tenía para la composición de esta obra. Los *Orígenes*, como las restantes obras del grupo innovador de la Academia del Buen Gusto (Luzán, Nasarre y Montiano) son los responsables de la introducción del Neoclasicismo en España, es decir, la aplicación de los principios básicos del clasicismo imperante en la cultura europea, lo que algunos críticos han denominado

³⁸⁷ Vid. CHECA BELTRÁN (1998: 31).

«Poética Clasicista», vigente desde el siglo XV hasta la ruptura proveniente del Romanticismo. Con unos criterios estéticos parecidos a los de Ignacio de Luzán, Blas Antonio de Nasarre, Agustín de Montiano y Gregorio Mayans, que también publicaron sus obras en el segundo tercio del siglo XVIII, Velázquez intentó reformar el gusto literario español, especialmente en los terrenos de la poesía y el teatro, para lo que apela a los criterios clásicos de los poetas del siglo XVI como Garcilaso de la Vega y fray Luis, y a los autores del teatro clásico de la Antigüedad.

En la España del siglo XVIII tiene un lugar destacado el deseo de formar un nuevo canon de la literatura española, sobre todo a raíz del cambio del concepto de imitación, uno de los postulados centrales de la estética neoclásica. La imitación de la que se habla en el siglo XVIII es una imitación guiada siempre por la razón, que distingue entre la copia y la imitación inteligente. Esta se convierte en la obsesión general de los que pretenden la recuperación del maltrecho estado de las letras nacionales. Mayans, por ejemplo, máximo exponente de la teoría retórica del siglo, recomendó una imitación meditada de los antiguos, y es él uno de los primeros teóricos en destacar la importancia de contar con buenos referentes oratorios y literarios para una recuperación de las letras españolas.

Hay autores que avisan sobre la conveniencia de cautela ante los escritores del pasado, pues estaban sujetos a errores de su tiempo. Se trataba de asumir el talante y el espíritu de los antiguos, y no de repetir fórmulas y expresiones o calcar estilos. Pese a estas ideas sobre la subordinación de la autoridad al escrutinio de la razón, hay un convencimiento generalizado de las ventajas que una imitación consecuente y razonada de los mejores autores del pasado puede proporcionar a la crisis oratoria y literaria en los últimos coletazos barrocos de principios del siglo. La causa de esta situación es el

olvido de ciertos autores y de ciertas obras. Esto refuerza la necesidad de un nuevo canon que sustituya al vigente. El historicismo del siglo hace volver la vista atrás para oponer la brillantez de una época áurea a la pobreza contemporánea. El desprecio y el olvido de los antiguos ha sido la razón de más peso, y se ha suplantado por el genio individual, como ejemplifican Góngora o Gracián. En esta época triunfa la idea de que la debilidad y postración de las letras no pueden cambiar solas, es necesario apoyarse en otros textos y otros autores que han prevalecido a lo largo del tiempo. El objetivo final es que la poesía castellana vuelva «a ponerse sobre el buen pie en que estuvo en su siglo de oro» (*Orígenes*, página 174).

Velázquez y sus amigos de la Academia del Buen Gusto esperaban que los *Orígenes* y otras obras que proyectaban acabasen de desterrar el gusto barroco de España y que se establecieran los mismos moldes clásicos que primaban en Francia e Italia. Como vimos en el apartado 4.9.2, en carta fechada en Málaga el 10 de junio de 1755 habla de la proyectada «Colección de las mejores poesías castellanas desde el origen de la buena poesía hasta el tiempo presente». En este proyecto iban a colaborar Montiano, Llaguno y Juan Trigueros, y su intención era ofrecer «un cuerpo de nuestras mejores poesías, que en adelante pueda servir de modelo para fijar el buen gusto de la nación en esta parte» (*Orígenes*, página 141). También vimos en el capítulo 5.1 cómo el padre Burriel estaba seguro de la buena acogida de los *Orígenes* en Francia, según escribía por carta Velázquez a Montiano en Málaga el 12 de noviembre de 1754 (folio 220r). A esto habría que añadir el interés con que los jesuitas franceses habían acogido la obra de Luzán, del mismo modo que los jesuitas españoles les habían ayudado a diseminar las teorías neoclásicas³⁸⁸. No olvidemos las buenas relaciones entre los espíritus reformistas de la época y los jesuitas en España. Así, Luzán e Iriarte fueron alumnos de ellos en

³⁸⁸ Véase GLENDINNING (1961: 341).

Italia y Francia, Velázquez fue alumno de la compañía en Granada, y sufrió cárcel y destierro, sospechoso de haberles ayudado. Sin duda, la influencia de los jesuitas en la educación de la nobleza y de los intelectuales españoles de la época contribuyó enormemente al auge del neoclasicismo y al destierro de Góngora y del estilo oscuro en la literatura española en las décadas cincuenta y sesenta del siglo, y en la generación que se formó en sus colegios por aquellos años, posiblemente influencia igual o mayor que los libros de Velázquez y Luzán³⁸⁹.

La historia interna de los *Orígenes* explica el núcleo central de su concepción histórica, que era establecer la evolución de la poesía española desde un momento de perfección en el siglo XVI (el *Siglo de Oro*) hasta una decadencia (el siglo XVII) de la que aquella se estaba recuperando, curiosamente, al mismo tiempo en que Velázquez escribía sus *Orígenes*, y se debía al trabajo de sus mentores y amigos Montiano, Nasarre, Iriarte y Luzán. La conclusión de los *Orígenes* es un guiño de complicidad a sus amigos contertulios y una declaración de fe sobre las expectativas académicas del erudito malagueño:

Después de la entrada de este siglo, en que las letras han tomado entre nosotros otro nuevo semblante, la poesía castellana va volviendo a recobrar su antigua majestad y decoro (...). Dio principio a esta gran reforma D. Ignacio Luzán (...). D. Blas Nasarre (...). D. Agustín de Montiano (...). También merece una particular estimación el ingenio del conde de Torrepalma. Esperamos que la Academia Española, que ha producido estos y otros grandes varones, no cesará en adelante de dar a la nación excelentes gramáticos, elocuentes oradores y sublimes poetas³⁹⁰.

³⁸⁹ *Ibíd.*, páginas 341-342.

³⁹⁰ *Orígenes*, páginas 73-75.

La obra de Velázquez sirve para ir percibiendo cómo se consolidó el canon literario del Setecientos y, por comparación, qué variaciones sufrió a lo largo de la centuria. Podemos percibir importantes transformaciones en la recepción literaria, especialmente porque se produce la introducción de la literatura española como referencia de estilo y composición, y entre los mejores autores destacan, sin duda, los del Renacimiento.

Como señala Álvarez Barrientos (2004: 102), Velázquez no hace una declaración de principios neoclásica ni tampoco tiene como paradigma la producción clásica grecolatina o francesa, sino que estas son más bien una referencia secundaria; no le interesa la preceptiva; su intención es narrar desde el esquema del progreso de los conocimientos humanos, la historia de la literatura española, y mostrar cómo determinada época restablece o pone en valor la creación nacional. Ese periodo será el que proponga como ideal de imitación. Continúa este autor afirmando que la intención de Velázquez es presentar la relación de escritores que la nación ha producido a lo largo de su historia. Para ello ofrece los modelos españoles, para mostrar que existe un pasado nacional digno de ser tenido como referente, y que no era necesario acudir a los escritores de otros países, pues el referente español era una óptima muestra del «buen gusto». Si propone como modelo a los poetas del Siglo de Oro es porque tiene presente que la poesía no se da aislada del resto de las circunstancias históricas, y comprueba que el restablecimiento de las letras que se da en el siglo XVI, y al que él se refiere, coincide con el restablecimiento en las demás artes y ciencias:

El restablecimiento de las letras en España a principio del siglo decimosexto hizo a la poesía castellana variar de semblante por los

mismos medios que entre nosotros le mudaron entonces todas las demás artes y ciencias³⁹¹.

La valoración de la poesía española de las edades anteriores y posteriores no es negativa. Sus críticas a la producción literaria anterior se debe a su falta de práctica (primera y segunda edades). Al final de la segunda edad la práctica literaria hizo que la literatura mejorase de modo que se mejora el estilo y se pierde la rudeza inicial. La poesía del Siglo de Oro, la poesía de la tercera edad, es el resultado de una fuerza que mejoró no solo la literatura, sino las demás artes y ciencias. Cuando esa fuerza empieza a declinar a finales de siglo también lo hacen las demás artes. Pero la causa de este declinar no habrá que buscarla en las letras españolas, sino en un factor externo y ajeno a la literatura española, pues son los autores italianos Marino y Tesauro los que introducirán en la literatura el mal gusto. Será en el siglo XVIII cuando de nuevo se vuelva a regenerar la poesía, en consonancia con lo que ocurrirá en el resto de las artes y de las ciencias.

No es hasta el siglo XVI cuando podemos hablar de máxima prosperidad de la literatura española (página 57), en la que, al igual que Luzán, Velázquez propone a Garcilaso de la Vega como principal modelo (página 60: «Se puede decir que Garcilaso es el Petrarca de la poesía castellana»). Hacia finales del siglo XVI y principios del XVII empieza una época de decadencia y el *buen gusto* de las artes tiende hacia el «mal gusto, que empezaba ya a reinar en la poesía castellana» (página 65). Recordemos que para nuestro autor había tres grupos responsables de la decadencia del gusto (páginas 68 y 69). Fue a principios del siglo XVIII cuando comenzó a resurgir la literatura española. Como representantes de esta época cita a Luzán (pues su

³⁹¹ *Ibíd.*, página 57.

Poética la que inicia la reforma de la literatura) y también Nasarre (que es presentado como reformador del gusto), y Montiano y Luyando (página 74).

Posteriormente, a finales de los años cincuenta, dos preceptistas y un novelista vinieron a afirmar los principios neoclásicos de Luzán y Velázquez: el jesuita Antonio Burriel, autor de un *Compendio del arte poético* (Madrid, 1757); Mayans i Siscar, autor de la *Retórica* (Valencia, 1757); y el padre Isla, otro jesuita, autor de *Fray Gerundio de Campazas* (primera parte, Madrid, 1758). En opinión de Glendinning (1961: 342), estos tres autores vinieron a desterrar definitivamente el gusto por Góngora y la poesía barroca, al menos entre los intelectuales que querían que la literatura española se pusiese de nuevo al mismo nivel que el resto de los países de Europa. La influencia de Luzán y Velázquez, además, se prolongó a lo largo del siglo. En la década de los ochenta se volvió a publicar la *Poética* de Luzán, y en la de los noventa se publicó la segunda edición de los *Orígenes*.

Leonardo Romero muestra un curioso interés en el rastreo de las huellas que la obra de Velázquez deja en la historiografía literaria posterior. En su trabajo de 1996 nos brinda los datos más interesantes sobre las trazas que el esquema historiográfico de Velázquez perfila en los historiadores de la literatura del siglo XIX. Al reflexionar sobre determinadas cuestiones acerca de los orígenes de la historiografía literaria del siglo XIX se pregunta qué construcciones dieciochescas pervivieron en la historiografía del XIX y cuáles fueron sustituidas por nuevos modos de percepción lectora y ordenación analítica. La historiografía literaria romántica va a seguir un rumbo particular derivado de las mismas circunstancias de su nacimiento, nos explica Romero (1996: 161), pues se va a poner en cuestión el modelo historiográfico clasicista basado en la «restauración del buen gusto»,

en el que el suceder literario se ordenaba según el esquema de las épocas de esplendor y decadencia.

Las primeras historias de la literatura del siglo XIX eran obras de autores no españoles que suplieron su incompetencia en la materia sobre la que escribían con los esquemas organizativos sacados del libro de Velázquez. Hemos visto cómo la reacción antifrancesa que se vive en Alemania en la segunda mitad del siglo XVIII llevó a los escritores y eruditos a interesarse por otras literaturas europeas, especialmente la inglesa y la española. La traducción de Dieze, aunque completó la obra de Velázquez, respetó el plan general del libro, su estructura, además de su idea de la «restauración» neoclásica de la literatura española. La traducción de Dieze fue la base fundamental sobre la que Friedrich Bouterwek elaboró su historia literaria.

El año 1804 es la fecha de edición de la obra de Bouterwek, profesor de la Universidad de Gotinga. La traducción de Dieze sirvió de base a Friedrich Bouterwek para elaborar su *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*. Hispanista, profesor de filosofía, su *Historia* formaba parte de un proyecto colectivo, una historia de las ciencias y las artes dirigido por el profesor de la Universidad de Gotinga Johann Gottfried Eichhorn: *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*. Bouterwek preparó los volúmenes de la sección tercera, correspondientes a las literaturas modernas, doce en total, dedicado el tercero a la literatura española.

En 1829 se publica una traducción española, *Historia de la literatura española publicada en alemán por F. Bouterweck, traducida al castellano y adicionada por D. José Gómez de la Cortina y D. Nicolás Hugalde y Mollinedo* (en Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829). Los traductores españoles publicaron una

versión de la primera parte de la obra, es decir, desde el siglo XIII hasta comienzos del XVI. Recordemos lo comentado en el apartado 1.2 acerca del título de esta obra en español, y cómo los traductores sintieron la necesidad de justificar el mismo por su novedad. En esta traducción no aparecían ni el «Prefacio» ni la «Introducción» al tomo I del original alemán. Significativamente en la nota introductoria (aparece sin título), los traductores explican que la «Introducción» no se incluyó «por no ser más que una repetición de lo que escribieron Velázquez y el P. Sarmiento» (página 4). Los editores modernos de la obra de Bouterwek³⁹² traducen expresamente estos dos escritos del alemán «puesto que en él se desvelan las fuentes historiográficas sobre las que trabajó Bouterwek, principalmente las obras de dos de los precursores de la historia de la poesía española, los citados Velázquez y Sarmiento»³⁹³.

Pero la influencia de Velázquez sobre Bouterwek no se queda aquí. En opinión de sus editores modernos, Velázquez es también una de las fuentes principales de información sobre la poesía portuguesa para Bouterwek³⁹⁴, como también de los textos que el erudito alemán incluye en su obra³⁹⁵. Pero, en mi opinión, la afirmación más interesante de Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor está en la página XXXII, cuando reconocen una huella mucho más significativa de los *Orígenes* en la de Bouterwek: «de ellos [Sarmiento y Velázquez] provienen también la concepción periodológica de la obra y algunas valoraciones críticas». Efectivamente, en la edición original alemana su autor había distribuido la materia en tres partes que él denomina *libros*, subdivididos en secciones que se

³⁹² Friedrich BOUTERWEK, *Historia de la literatura española. Desde el siglo XIII hasta principios del XVI*, edición de Carmen VALCÁRCEL RIVERA y Santiago NAVARRO PASTOR, Madrid, Verbum, 2002. Todas las citas que incluyo de la obra de Bouterwek provienen de esta edición.

³⁹³ *Ibíd.*, página XXVIII. La misma idea la repiten en la página XXXIV.

³⁹⁴ *Ibíd.*, página XXIX.

³⁹⁵ *Ibíd.*, página XXXII.

corresponden rigurosamente con la obra de Velázquez. El *libro primero* aborda la etapa medieval, «Desde fines del siglo XIII hasta los primeros decenios del siglo XVI», subdivido en dos partes: antes y después del reinado de Juan II. El *libro segundo* comprende «Desde los primeros decenios del XVI hasta la segunda mitad del siglo XVII». El *libro tercero* aborda la producción literaria española «Desde la segunda mitad del siglo XVII hasta fines del XVIII». La decadencia literaria española perdura hasta la segunda mitad del siglo XVIII, según la interpretación que quiere alejarse de los clichés neoclásicos pero reitera la incompreensión de estos autores del XVIII hacia la literatura de la época barroca.

Al leer el «Prefacio» nos topamos con esta afirmación de Bouterwek: «Velázquez y Sarmiento son dos notables precursores en la historia de la poesía española», aunque, más abajo, formula sus reparos: «el horizonte crítico del meritorio Velázquez estaba condicionado hasta el más mínimo detalle por los principios franceses en que se basaba; y para ordenar con arreglo a tales principios las realidades extrañas en el campo de la poesía española confundió incluso las épocas» (páginas 7-8). No deja de resultar curiosa esta última afirmación de Bouterwek, sobre todo si tenemos en cuenta la periodización establecida en su obra: su similitud con la propuesta por Velázquez es significativa. En la «Introducción: Historia general del origen de la poesía y la elocuencia románticas en los reinos españoles» Bouterwek también seguirá a Velázquez en varias de sus afirmaciones, y en notas aclaratorias comentará algunos de los datos ofrecidos por el erudito malagueño³⁹⁶.

La siguiente obra que continuó los planteamientos de Bouterwek (del que copió noticias y datos) fue la *Histoire de la*

³⁹⁶ La influencia del esquema historiográfico de Velázquez en la obra de Bouterwek, además de por ROMERO TOBAR, también ha sido puesto de manifiesto por Alberto BLECUA (2004: 128).

Littérature Espagnole (1813) de Simonde de Sismondi³⁹⁷, que aparece después de la traducción francesa de Bouterwek. Dedicó una parte a la literatura española «en la que se veía lo poco que el autor sabía de ella y lo mucho que había tomado de Bouterwerk» en palabras de Meregalli (1990: 26). En su momento gozó de gran consideración y fue traducida al alemán en 1815, al inglés en 1823, y muy tarde al castellano, 1841-1842, con muchas adiciones y con la participación de José Amador de los Ríos. El autor reconoce su deuda con Dieze y Bouterwek. En ella se sintetiza también el plan de organización cronológica que coincide con Bouterwek y con Velázquez: orígenes remotos de la literatura española hasta el poema del Cid, crecimiento y regularización (siglos XIV-XV), reforma y creación del lenguaje poético (Garcilaso y la literatura del Quinientos), decadencia (siglo XVII y XVIII), nueva restauración de la literatura española (a finales del siglo XVIII)³⁹⁸.

La aportación española a la historiografía literaria durante los primeros años del siglo XIX es bastante escasa y muy inferior si la comparamos con la tradición erudita de la centuria anterior. Seguramente las circunstancias de la época pueden explicar por sí mismas esta escasez. Entre estas obras Romero Tobar (1996: 166-167) destaca el de un emigrado en Inglaterra, Ángel Anaya, que se dedicó a la publicación de textos de divulgación y enseñanza dirigidos al público inglés, y entre ellos, su *Essay on Spanish Literature* (Londres, 1818). En el prefacio reconoce que su finalidad es puramente divulgadora. Su bibliografía es la imprescindible de la época: Nicolás Antonio y el abate Andrés son los autores más repetidos. El trabajo consta de cuatro ensayos casi independientes. El primero de los ensayos es un breve escrito que delimita las épocas de la literatura

³⁹⁷ J. Ch. L. SIMONDE DE SISMONDI, *Histoire de la Littérature Espagnole*, tomos III y IV de su obra *De la Littérature du Midi de l'Europe*, París, Chapelet, 1813.

³⁹⁸ *Ápud* Leonardo ROMERO (1996: 166).

española (Edad Media, Edad de Oro, decadencia, y el dieciochesco resurgimiento o «revival of letters to our own times») que sigue partiendo del esquema historiográfico de Velázquez.

A finales de la segunda década del siglo aparecen en Burdeos dos antologías literarias preparadas por emigrados políticos en las que Leonardo Romero encuentra más muestras del esquema organizativo de Velázquez. Se trata de la *Biblioteca Selecta de Literatura Española*³⁹⁹ (1819) recogida por Pablo Mendíbil y Manuel Silvela, y las *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia*⁴⁰⁰ (1820) del abate Marchena. Se trata de dos obras en las que los esquemas de periodización todavía están unidos al esquema historiográfico neoclásico: en la obra de Mendíbil y Silvela el siglo XVI es el siglo más valorado, y la época de restauración de la literatura española corresponde a los escritores neoclásicos (desde Feijoo y Mayans hasta Leandro Fernández de Moratín).

Todavía en la obra de Ferdinand Wolf *Studien zur Geschichte der Spanischen und Portugiesischen Nationalliteratur* (1831-32 en edición abreviada, y 1859 en edición más extensa) perviven los esquemas historiográficos perfilados en el siglo XVIII. Se trata de una colección miscelánea de ensayos más que una obra historiográfica sistematizada. Su divulgación en España fue muy posterior pues no se tradujo hasta finales de siglo con el título de *Historia de las Literaturas Española y Portuguesa*, en versión de Miguel de Unamuno y anotaciones de Menéndez Pelayo⁴⁰¹. Para el presente estudio su interés radica en la división temporal que hace de la

³⁹⁹ *Biblioteca Selecta de Literatura Española o modelos de elocuencia y poesía tomados de los autores más célebres desde el siglo XIV hasta nuestros días y que pueden servir de lecciones prácticas a los que se dedican al conocimiento y estudio de su lengua*, Burdeos, Imp. Lawalle Joven y Sobrino, 1819, 4 vols.

⁴⁰⁰ *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia, o colección de los trozos más selectos de Poesía, Historia, Religión y Filosofía Moral y Política de los Mayores autores castellanos, puestos en orden por D.---*, Burdeos, Imp. Pedro Beaume, 1820, 2 vols.

⁴⁰¹ Madrid, La España Moderna, [s.a.] (1895), 2 volúmenes.

literatura española, que copia de la obra de Bouterwek y, por tanto, de forma indirecta de Velázquez. La relación con Bouterwek se manifiesta con el esquema periodizador y, más explícitamente, en los elogios tributados a la obra de este último (a la que le dedica un capítulo), a la que considera la más fina historia de la literatura que se había escrito hasta entonces. Wolf divide la historia literaria hispana en dos periodos que abarcan desde los orígenes hasta el principio del siglo XVI (según el esquema de Velázquez), y desde esta fecha hasta la contemporaneidad. A su vez el primer periodo se divide en dos fases: una épico-didáctica (siglos XII-XIV) y otra lírico-cortesana que comienza con el reinado de Juan II. La literatura del XVI se inicia con la escuela italiana que perdura hasta mediados del siglo XVIII; la segunda fase de este periodo comienza a mediados del siglo XVIII y concluye con los escritores románticos.

El papel de las antologías ha sido también ponderado en la formación del canon, muy similar al de las historias literarias en este sentido, sobre todo si se gestan con la función de «manifiesto» de un determinado grupo, movimiento o tendencia. Para ejemplificar lo afirmado, podemos echar mano del estudio de Romero Tobar (1998) en el que se ocupa de la gestación de la que considera primera historia de la literatura española, y relaciona su origen con el de algunas antologías poéticas de principios del siglo XIX. Dice Romero (1998: 54): «A vía de muestra, expondré brevemente cómo se da un curioso paralelismo de motivación, vivida por un grupo particular, en la gestación de la primera *Historia de la literatura española* (los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis Joseph Velázquez) y en unas cuantas antologías poéticas que quisieron ofrecer a los lectores de los años románticos el *canon* de los poetas que estaban produciendo el cambio de la lírica del momento».

Para Romero Tobar se trata de un caso poco conocido que hace evidente la pervivencia del esquema historiográfico organicista que había esbozado Velázquez en sus *Orígenes*: la interpretación de la evolución poética como un proceso de ascensión («Siglo de Oro») seguido de la decadencia y corregido por una recuperación. Se trata de las primeras antologías de poesía romántica española, en las que, al tiempo que se prolonga la idea de la restauración de la buena poesía operada por los poetas de la segunda mitad del XVIII (los poetas de la Academia del Buen Gusto y más tarde el grupo procedente de Salamanca y cuyos nombres indiscutibles eran Meléndez, Cienfuegos y Quintana), se intensifica la continuidad de aquella plenitud en la obra de los más jóvenes poetas de la primera mitad del XIX. Las antologías de textos poéticos españoles dirigidas a lectores de otros países muestran respeto por los poetas del XVIII, aunque conceden un lugar destacado a los poetas más modernos. Estas antologías son, entre otras, *L'Espagne Poétique* de Maury (1826), la *Floresta de Rimas modernas castellanas* (1837) de Ferdinand Wolf y *Modern Poets and Poetry of Spain* (1852) de James Kennedy. El catálogo de poetas románticos que merecen ser antologizados es siempre el mismo, y coinciden con los nombres de los que habían visto impresos sus versos en la revista más importante de aquellos años en España: *El Artista* de 1835-1836.

A partir de estas fechas la historiografía literaria española tomará unos derroteros que definirán de forma marcada, esencialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los esquemas historiográficos con los que hoy todavía convivimos. Pero, a pesar de ello, entre la segunda mitad del XVIII y el primer tercio del XIX la crítica española y europea había construido ya un repertorio de *autores y obras* imitables que sirvieron el canon básico para la historiografía literaria que vino después. La obra contó con una amplia recepción, como lo demuestran la segunda edición que tuvo a

finales de siglo y, fundamentalmente, su traducción en Alemania. De forma involuntaria, a través de esta traducción, Velázquez se coló de lleno en la historiografía literaria, al marcar el camino que seguirían eruditos como Bouterwek y Sismondi, Maury y Wolf. La historia de las historias de la literatura española empieza con Velázquez, el cual, traducido y ampliado por Dieze, influyó decididamente en Bouterwek, que vivía en Gotinga. Después vendría Sismondi, que dependía notoriamente de los alemanes, por lo que no sabía de literatura española, y llegamos a Ticknor, que pasó una temporada en Gotinga, durante su juventud, aprovechando la colección española organizada por Dieze. En resumidas cuentas, en una eventual historia de las historias de la literatura española, Velázquez tendría un papel de iniciador que solo ahora se le está reconociendo adecuadamente.

Algunos casos confirman de qué manera la literatura constituye un sistema de elementos interrelacionados caracterizado por su movilidad. A pesar de que un canon literario una vez constituido aspira a la permanencia y así se justifica, está sujeto a la temporalidad de toda interpretación o selección histórica. La literatura se perfila así como un todo dinámico, organizado y estructurado, en relación constante con otros textos artísticos o no artísticos, que son los que establecen las jerarquías y transformaciones internas. De hecho, los cambios no se producen de forma drástica, ni suponen nunca una renovación total. Hay siempre unos valores más o menos constantes que pueden sufrir ligeros desplazamientos y otros que penetran en un momento dado y reorganizan el conjunto. Del mismo modo que el hecho literario se define por su dinamismo interno en tanto estructura verbal y genérica, así también la estructuración que conlleva todo acercamiento canónico a la literatura se rige por similares procedimientos. Algunos autores gozan de una permanencia más constante, mientras que otros, durante ese mismo periodo de tiempo, sufren vaivenes y readaptaciones más evidentes.

Por lo visto hasta aquí podemos afirmar que la obra del marqués de Valdeflores es una de las primeras historias de la literatura española (si no la primera) que marca decididamente la historiografía literaria posterior a través de sus esquemas historiográficos. Velázquez es un autor que reúne en sí mismo muchos de los ideales ilustrados, cuya obra es un compendio historiográfico fundacional con el que trata de conseguir varios objetivos, entre ellos el de contribuir a la formación del canon de la literatura de la época, y en este objetivo varios son los aciertos que tiene. Además de las noticias sobre obras y autores novedosos que facilita, sus méritos historiográficos son varios. Uno de ellos es su esquema de periodización, su intento de división de la materia estudiada a través de unos parámetros historiográficos. El segundo, la acuñación y aplicación a uno de esos periodos del término *Siglo de Oro*. El tercero, fundamental, estar en el inicio de la historiografía de la literatura española.

Como hemos podido comprobar en el apartado dedicado a la recepción de los *Orígenes*, el interés por esta obra también ha sufrido una clara oscilación. Su aceptación ha ido aumentando en los últimos años, y se le han reconocido sus méritos solo desde hace poco tiempo. La existencia de un canon supone un movimiento oscilante de inclusiones y exclusiones. Este proceso conduce a la recuperación de autores, obras e incluso de géneros literarios enteros y el consiguiente reordenamiento del macrotexto que es una literatura nacional. Hemos visto que algo así ha ocurrido con la obra de Velázquez. Su obra ha sido valorada y se ha incorporado al canon de la historia literaria española precisamente cuando esta ha comenzado a ocuparse de sí misma, es decir, cuando la historia literaria ha pasado a ser objeto de interés para la misma historia literaria. En ese momento, que viene a coincidir con las historias literarias producidas a finales del siglo XX, los *Orígenes* comienzan a ser estimados como una obra documental

fundamental, y su valoración ha sufrido un cambio de rumbo radical. Los motivos de este cambio los hemos intentado desgranar a lo largo del presente trabajo.

7. CONCLUSIONES

7.1 CONCLUSIONES

Sobre la base de los objetivos planteados en la Introducción y siguiendo el desarrollo de este trabajo, pasamos a enumerar las conclusiones que se pueden extraer del análisis del proceso de elaboración de los *Orígenes de la poesía castellana*, de sus contenidos, de su recepción posterior, y de su influencia en la formación del canon de la literatura española de la época.

1. El concepto de historia literaria usado por Velázquez en los *Orígenes de la poesía castellana* es un concepto amplio, como corresponde a los autores de su siglo. Como apuntamos en el apartado 1.3, no se considera necesaria por parte de Velázquez una precisión del término, de manera que se puede entender que para los posibles lectores coetáneos de esta obra el concepto *historia literaria* ya estaba ampliamente asumido, y no necesitaba precisiones, o el libro no era el lugar para las mismas.

2. La definición y precisión terminológica por parte de Velázquez de la expresión *historia literaria* la encontraremos en una

obra historiográfica: *Noticia del Viaje de España hecho de orden del Rey* (1765). Velázquez entiende aquí la *historia literaria* con el valor de «orígenes, progresos y estado actual de una ciencia o arte», y esta noción se aplica tanto a la historia general de los conocimientos como a la de cada uno de estos conocimientos en particular. Por tanto, en la historia literaria vendría a reunirse la historia de las artes, en el sentido general que tenía en el siglo XVIII: el conjunto que comprende las ciencias especulativas y todos los oficios prácticos regidos por reglas.

3. Carecemos de una reflexión teórica historiográfica en el siglo XVIII acerca de cómo debía construirse la historia literaria. En su ausencia, la crítica literaria posterior, especialmente desde finales del siglo XX, ha bosquejado los que serían rasgos fundamentales de estas obras historiográficas. En el apartado 2.3 hemos comprobado cómo los *Orígenes* se adecuan a los objetivos y presupuestos que van informando la naciente historiografía literaria.

4. La amplitud de los términos *literatura* e *historia literaria* en el siglo XVIII nos obliga a delimitar y analizar el concepto *historia de la poesía* e *historia de la elocuencia*, que son los que fundamentalmente están en la base de las contribuciones a la historia literaria en su sentido actual llevadas a cabo durante el siglo XVIII. Esto explicaría también una parte del título elegido por Velázquez: *Orígenes de la **poesía** castellana*.

5. Por esta misma razón, para la elaboración de la obra Velázquez es consecuente con su definición de poesía («imitación de la naturaleza hecha en verso», página 76) al aplicarla a los autores y las obras seleccionadas. Deja fuera por tanto la prosa, influido por los criterios estéticos de la época.

6. Como vimos en el apartado 1.1, la tendencia del siglo ilustrado a concebir la Historia desde una nueva perspectiva hace que

la labor del historiador deba remontarse a los «orígenes»: se trata de reescribir la historia humana, incluida la historia literaria, desde su nacimiento. Esto explicaría otra parte del título del libro: *Orígenes de la poesía castellana*.

7. La biografía de Velázquez nos lo ha mostrado como un autor comprometido con su tiempo, preocupado por la reforma de la cultura y la literatura nacionales, contertulio de los principales intelectuales de su tiempo. Tomó partido por el grupo de los reformadores, entre los que se encontraba Ignacio de Luzán, y trabó amistad con escritores como García de la Huerta o Nicolás Moratín. Los motivos de su detención y posterior encarcelamiento nunca fueron clarificados.

8. La biografía de Velázquez también nos muestra a un hombre cuyo objetivo vital era renovar la historiografía de la época, para lo que comenzó por la redacción de una parte de ella, la historia de la poesía.

9. Sus textos teóricos elaborados para la Academia del Buen Gusto anuncian ya las preocupaciones de Velázquez sobre la literatura, y su deseo de reforma. Las principales ideas allí expuestas acerca de qué es literatura o su concepción dramática tendrán su reflejo en los *Orígenes*.

10. La edición de las poesías del Bachiller de la Torre, aunque errónea en su atribución, tienen el mérito de ser asimismo un avance de la necesidad de Velázquez en su búsqueda de la reforma del canon de la poesía castellana.

11. En su correspondencia con Agustín de Montiano están contenidos los datos fundamentales sobre el proceso de elaboración y edición de los *Orígenes*, así como sobre las circunstancias vitales del autor mientras lleva a cabo la composición de su obra. La elaboración

de la obra se realizó durante su viaje de investigación propiciado por la Real Academia de la Historia.

12. El análisis de las fuentes consultadas por Velázquez y explicitadas en los *Orígenes* nos muestra a un autor de una gran cultura, que recurre a fuentes históricas y filológicas, pero también a las obras mismas de la literatura española y extranjera para la elaboración de sus *Orígenes*.

13. El análisis de las fuentes también nos muestra los criterios estéticos de Velázquez, su aproximación a los principios programáticos de la facción reformista de la Academia del Buen Gusto, y la influencia de los textos de Nasarre, Montiano y Luzán en la obra.

14. Velázquez y sus amigos de la Academia del Buen Gusto esperaban que los *Orígenes* y otras obras que proyectaban acabasen de desterrar el gusto barroco de España y que se estableciera entre las letras españolas el «buen gusto». El libro se completaría con una «Colección de las mejores poesías castellanas desde el origen de la buena poesía hasta el tiempo presente», cuya intención era ofrecer «un cuerpo de nuestras mejores poesías, que en adelante pueda servir de modelo para fijar el buen gusto de la nación en esta parte» (*Orígenes*, página 141), un proyecto que nunca se materializó.

15. Este futuro proyecto explicaría también la falta de exhaustividad en algunas partes del libro, como en el apartado «Colecciones de poetas castellanos». Por lo que hemos podido ver por su correspondencia, su trabajo estaba ya bastante perfilado.

16. Hemos comprobado que los *Orígenes* reúne méritos suficientes para ser tenida en cuenta como una obra pionera en la historiografía literaria por su intento periodizador, tan novedoso para la época, y las categorías historiográficas que su autor maneja y aplica

al análisis de la literatura del pasado. En opinión de la crítica, se trata del primer autor que intenta una periodización clara de la historia de la literatura española. Su obra se ha convertido así en un referente fundamental para el estudio del nacimiento de la historiografía literaria española.

17. En los *Orígenes* hemos encontrado también la acuñación del sintagma *Siglo de Oro* por primera vez con carácter historiográfico aplicado a la literatura española. Nuestro autor lo usa en relación con una época precisa de la historia de la poesía española, y este uso será copiado en la historiografía literaria posterior con distintos límites temporales.

18. La nómina de autores citados y valorados por Velázquez en la primera y segunda parte de los *Orígenes* contribuye a la formación del canon de la literatura de la época.

19. En el universo de discurso de Velázquez la expresión «buena poesía», concomitante con la de «buen gusto», adquiere valor casi terminológico y funciona como indicador de excelencia literaria (canon) en las referencias a textos y autores concretos.

20. La distinción, dentro de la poesía del siglo barroco, de tres sectas, dos de las cuales son designadas por Velázquez como «la secta de los conceptistas» y «la secta de los cultos», constituye otro de los méritos de nuestro autor. La ulterior dicotomía, aún vigente, «conceptismo»/«culteranismo» arranca de ahí.

21. La tercera parte de los *Orígenes*, por los contenidos de que se ocupa, incluye lo que podríamos entender como reflexión teórica de Velázquez sobre el fenómeno literario, su teoría literaria. Entre otras cuestiones trata del origen del verso y de la rima, del origen de las estrofas y de los distintos subgéneros de la poesía.

22. La teoría de los géneros de Velázquez queda implícita en su obra. Su división tiene en cuenta la clasificación ya preestablecida, marcada por las convenciones que el paso del tiempo ha regulado.

23. Velázquez dedica por primera vez un apartado a los autores que han escrito acerca de la literatura española, el capítulo IV de los *Orígenes*.

24. Entre los autores que cita por primera vez, Velázquez nos facilita noticias hasta entonces desconocidas sobre el Arcipreste de Hita y la *Gaya o silva de consonantes para alivio de trovadores* de Pero Guillén de Segovia.

25. Aunque muy brevemente, también nos facilita información sobre la recepción de la literatura extranjera en España.

26. El análisis de la recepción de la obra nos ha aclarado cómo la fortuna de la obra de Velázquez ha ido pareja a la recuperación general de los autores del XVIII.

27. Una parte de la crítica ha juzgado la obra solo por su visión crítica del teatro de Lope y Calderón. Esto influyó en la valoración de la historiografía literaria posterior, que vio la obra solo como un ejemplo de acomodación al gusto neoclásico.

28. El rechazo que la obra sufrió por parte de quienes vieron en ella una crítica mordaz a la poesía de Góngora también debe ser matizado. Consideramos que no se ha tenido lo suficientemente en cuenta que la crítica de Velázquez no es tanto al gongorismo culto como a quienes copiaron ese estilo y lo convirtieron en una forma de poesía rebuscada y artificial. Velázquez vio en Góngora a un poeta difícil, que debía ser comentado para su comprensión, lo que se oponía rotundamente a su concepción de *poesía*.

29. Las críticas vertidas en los *Orígenes* al teatro de Lope y Calderón no descalifican el valor de la obra. Deben entenderse como

una reprobación basada en unos presupuestos teóricos en los que el teatro desempeña una clara función social.

30. La obra ha sido valorada, incorporándose al canon de la historia literaria española, precisamente cuando ésta ha comenzado a ocuparse de sí misma, es decir, cuando la historia literaria ha pasado a ser objeto de interés para la misma historia literaria. En ese momento, que viene a coincidir con las historias literarias producidas a finales del siglo XX, los *Orígenes de la poesía castellana* comienzan a ser estimados como una obra documental fundamental.

31. Precisamente, como consecuencia de lo anterior, puede considerarse la obra como un ejemplo claro de revisión del canon de la historiografía literaria española.

32. Contamos con bastantes testimonios de la inmediata recepción de los *Orígenes*. Los mencionados en el apartado 5.1 nos dan una idea de la importancia de la que gozaba la obra en las décadas inmediatamente posteriores a su publicación. El libro se convirtió pronto en obra de referencia.

33. Con los datos que tenemos podemos afirmar que la obra ya era conocida en Alemania, Francia, Italia e Inglaterra poco tiempo después de su publicación.

34. Al verter al alemán la obra de Velázquez en 1769, Andreas Dieze tradujo la palabra «orígenes» por «Geschichte», significativamente mucho más conforme con el carácter de la obra española. Dieze está anunciando la restricción semántica que el término sufrirá en el siglo XIX. Las expresiones *historia de la literatura* o *historia literaria* no aparecerán en los títulos de las obras historiográficas españolas hasta que se traduzcan en el siglo XIX las historias de la literatura de hispanistas extranjeros, comenzando por la traducción española de la obra de Bouterwek.

35. Como hemos intentado mostrar en el capítulo 6, desde su publicación la obra de Velázquez contribuyó a crear determinadas instancias del canon de la literatura española, instancias que se imitarán y reproducirán en la historiografía literaria posterior.

7.2 LOS RETOS PENDIENTES: ESBOZO DE ALGUNAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN FUTURA

Consideramos que todavía quedan pendientes de llevar a término algunas de las líneas de trabajo emprendidas aquí. Entre ellas destacamos las siguientes:

1. Datos biográficos todavía sin aclarar son los relativos a las verdaderas causas de su encarcelamiento; asimismo se desconoce el lugar en que reposan sus restos.

2. La relación de Velázquez con la Real Academia de la Historia. Hemos visto cómo la relación con esta institución se fue deteriorando con el paso del tiempo, especialmente a raíz de la suspensión de su viaje de investigación. Desconocemos los motivos reales que provocaron esta suspensión, y si la relación con el resto de miembros e la Academia también se vio afectada.

3. Tampoco está claro el frustrado intento de Velázquez por ingresar en la Real Academia. Su pretendido ingreso en esta institución se ha apuntado como un posible motivo para la elaboración de la obra, pero no se ha clarificado nunca qué motivó que este ingreso no se llevara a cabo.

4. Falta por concretar y analizar lo no abordado por Velázquez en su obra, y que reservaba para el futuro proyecto de «Colección de las mejores poesías castellanas desde el origen de la buena poesía

hasta el tiempo presente». Desconocemos también las causas por las que este proyecto no se realizó.

5. Existen obras menores de Velázquez de las que apenas se ha ocupado todavía la crítica. Falta un análisis de la *Colección de diferentes escritos relativos al cortejo*, de la que desconocemos, prácticamente, su contenido. La obra se ha apuntado como una de las causas de su detención y posterior encarcelamiento. Muy interesante también por su relación con los contenidos de los *Orígenes* sería conocer y recuperar las *Lecciones gongorinas* apuntadas por Sempere y Guarinos como obra de Velázquez, y de las que no poseemos más noticias.

**8. LOS TEXTOS EN LAS ACTAS DE LA ACADEMIA
DEL BUEN GUSTO**

DISERTACIÓN EN PROSA SOBRE LA POESÍA

Acta de la sesión de la Academia de 3 de septiembre de 1750

Carpeta XII

12 ^{re} Academia de B. de Set del 750.

Al Difícil.
Al Aventurero
Al Humilde.
Al Amulio.
Al Peregrino
Al Jarro.
Al Zangano.
Al Justo de Conf.^{do}
et Marítimo.

Fábula del Gamal
Discurso de
Velázquez.

Don Luis Velázquez

ACTA DE LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO, SESIÓN DE 3 DE SEPTIEMBRE DE
1750

Folio 1r

¿De qué forma podré yo expresar a V. I. mi respeto y mi gratitud por la honra que acaba de hacerme, dándome lugar entre los que logran la fortuna de estar colocados a sus pies? Ese es uno de los grandes escollos en que regularmente se embarazan aquellas nobles pasiones que no pueden ser suficientemente expresadas sino por otro órgano más digno que la lengua. La confusión sale a cortar el paso a las palabras, y burlado el noble impulso que las articula, se contenta ese con desahogar una parte de su fidelidad por los mudos entusiasmos del silencio.

Esta confusión mía, que en parte podía desvanecer el favor y la dignación de V. I. la aumenta notablemente el conocimiento de mi improporción para el arduo asunto a que V. I. me destina, asunto verdaderamente arduo y difícil, y a cuyo desempeño acaso no serían bastantes otros ingenios más felices que el mío. Pues cuando contemplo las grandes y excelentes circunstancias que se necesitan para formar un poeta, y la morosidad con que la naturaleza ha escaseado al mundo ese sublime personaje, no puedo dejar de temer que mi ingenio, nada ilustrado a las excelentes dotes que requiere la poesía, no corresponda a las altas ideas de esta Arte.

La sublimidad de espíritu, la delicadeza del gusto, la viveza de la fantasía, la belleza de la invención, la energía de los pensamientos y todas las demás nobles cualidades del ingenio que necesita la poesía para ser sublime y maravillosa, jamás las conoció mi espíritu, sino para ejercitar mi envidia y mi admiración. Por cualquier parte, pues, que se contemple la poesía, así como la considero como una emi-

12

de Velasco

1847 1/2



De la forma podré yo esperar á V. l. mi respeto, i mi gratitud de la honra, & acada de bache, dandome lugar ena lo de logran la fortuna de estar colocados a sus pies? Que es uno de los grandes escollos, en la regularidad se embarazan aquellas nobles partes, & no pueden ser suficientem. expresadas, sino q' otro organo mas digno de la lengua. La confesion sale a cortar el paso a las palabras, y burlado el noble impulso de las articulas, se contenta este con apagar una parte de su fidelidad de lo mundo entusiasmo del silencio.

Esta confesion mia, & en parte podria apañecer el favor, i la dignacion de V. l. la aumenta notablem. el conoim. de mi impropion para el arduo asunto a de V. l. me atina: asunto verdaderam. arduo, y difficil, y a cuyo desempeño acaso no serian bastantes otros ingenios muy felices de el mio. Pues quando contemplo las grandes, i excelentes circunstancias, & se necesitan para formar un docto, i la modestia, con la naturaleza ha escapado al mundo este sublime personaje, no puedo dexar de temer, q' mi ingenio nada iludado de las excelentes dotes, & requiere la poesia, no corresponde a las altay idas de esta obra.

La sublimidad de spiritu, la delicadesa del gusto, la viveza de la fantasia, la belleza de la invencion, la energia de los pensamientos, i todas las demas nobles qualidades del ingenio, & necesitan la poesia, para ser sublime, i maravillosa, jamas las concio mi spiritu, sino para exercitar mi envidia, i mi admiracion. Por qualquier parte pues & se contemple la poesia, assi como la confieso como una emi-

nencia inaccesible a mis facultades, también no registro más que un complejo de cosas magníficas y sublimes, las cuales tan difícilmente han sabido unirse en su sujeto, que con razón se puede dudar si hasta hoy hubo poeta alguno, por grande y excelente que haya parecido, que merezca ser reputado por un poeta cabal.

Todo cuanto hay en la poesía es arduo y maravilloso. Su materia es la más grande, la más magnífica y la más sublime. La materia propia de la poesía no son los asuntos bajos y viles, ni aquellos que son más propios para ejercitar la risa o para entretener alguna pasión delincuente. Las alabanzas de los dioses, las grandes acciones de los héroes, las virtudes de los sabios, la armonía de los cielos, el curso y movimiento de las estrellas y del Sol, las maravillas de la naturaleza, y generalmente todo lo grande y magnífico que sucede en el mundo es materia propia para ejercitar el ingenio y el numen de un poeta.

Ese, y no otro, fue el uso que se hizo de la poesía en su segunda edad, porque en la primera edad suya, cuando esta bella arte empezó a ser conocida de los mortales, tuvo otro empleo igualmente digno, aunque más útil al mundo. La primera vez que los hombres ejercitaron la poesía solo fue para dar en ese linaje de idioma las primeras leyes a las gentes, establecer entre ellas el culto y reverencia de los dioses, reducirlas a sociedad y trato civil, haciéndoles deponer por ese medio aquella rudeza y rustiquez ferina con que vivían más como bestias que como racionales. Ese mismo uso tuvo la poesía entre los primitivos españoles, pues sabemos por un autor antiguo (a) bien exacto en notar estas materias, que los

(a) Estrabón. li. 3. geogr.

nencia inaccesible a mis facultades, tambien no recibio muy gran
complexo de cosas magnificas, y sublimes; las quales tan difficil-
mente han sabido unirse en un objeto, y con raras se pue-
den dar, si hasta si hubo poeta alguno, y grand, i exalente
de haia parecido, y merezca ser reputado y un Docto
cabal.

Todo quanto hai en la Doctrina es arduo, y maravilloso. Su
materia es la may grand, la may magnifica, i la may sublime.
La materia propia de la Doctrina no son los objetos bajos,
y viles, ni aquellos, que son muy propios para exercitar la risa,
o para enveterar alguna pasion delinquente. La alaban-
za de los Dioses, las grand acciones de los Heroes, las virtudes
de los sabios, la armonia de los Cielos, el curso i movimiento
de las estrellas, i del Sol, las maravillas de la naturaleza, i ge-
neral^{mente} todo lo grand, i magnifico que sucede en el mundo,
es materia propia, para exercitar el ingenio, i el numero
de un Docto.

Este i no otro, fue el uso que se hizo de la Doctrina en su
segunda edad; y de en la primera edad fue, quando esta
de la arte empeio a ser conocida de los mortales, tubo otro
empleo, igualmente digno, aunq. may util ael mundo. La
primera vez, que los hombres exercitaron la Doctrina, solo fue
para dar un lenguaje a idiomas las primeras leyes a las
gentes, establecer entre ellas el culto, i reverencia de los Dio-
ses, reducir las a sociedad, i trato civil, haciendoles de poner
y este medio, aquella rudeza, i rusticidad selvina, con que vivian
may como bestias, que como racionales. Este mismo uso tubo la
Doctrina entre los primitivos Españoles; pues sabemos que un
Autor antiguo (a) bien exacto en notar estas materias, y los

(a) Strabon. li. 3. Geogr.

2r

pueblos de la Baja Andalucía tenían sus leyes escritas en versos de más de seis mil años de antigüedad. De aquí dice Horacio (b) que resultó la grande estimación y crédito con que fueron tratados los poetas y la poesía en los primeros siglos.

Esta, y no otra, es la materia propia de la poesía. No aquellos asuntos bajos e impertinentes con que algunos profesores menos atentos a la dignidad de su arte han querido desfigurar o desacreditar su misma profesión, o por condescender con algunos raptos de un humor poco proporcionado a las cosas grandes, o por desahogar alguna pasión menos decorosa. Si a Celia se le cayó el abanico, si Livia tropezó con el chapín, si Amarilis tiene un perrito en la falda, si Filis se está mirando al espejo, aunque son asuntos a que se pueden escribir versos, no son materia propia de la poesía ni dignos de un buen poeta. Y ese uso menos propio que se ha hecho de la poesía es lo que en todos tiempos ha obligado al vulgo a formar de ella y de sus profesores una idea menos correspondiente a su mérito. (c)

A la dignidad de la materia se añade su extensión y amplitud. Un poeta no solo debe ser poeta, sino un profesor universal de todas las ciencias y de todas las artes. Ningún linaje de literatura le debe ser extraño, porque nada grande debe ignorar quien ha de tratar siempre las cosas más grandes y más dignas.

El modo de tratar estas materias, debiendo ser correspondiente a ellas, no es menos arduo que las materias mismas. Es menester saber tratar las cosas de los dioses con admira-

(b) de art. Poet.

"vic honor, et nomen divinis vatibus, atque

"carminibus venit.....

(c) Ovidius.

"an populus vere sanos negat esse Poetas?

puella de la Daxa fidelucia tenian sus leyes civitas en versos de
Amor deis mill años de antiguedad. De aqui dice Horacio (b.)
y resultó la gran estimacion, y credito con que fueron tratados
los Poetas, y la Poesia en los primeros siglos.

Esta, y no otra, es la
materia propia de la Poesia. No aquellos asuntos baxos, y
impertinentes, con que algunos Profesores menos atentos a la dignidad
de su arte, han querido figurar, o acreditar su misma profes-
ion: o se contentan con algunos raptos de un humor poco pro-
porcionado a las cosas grandes, o se desvanecen alguna passion
menor de cosas. Si a Celia se le caia el abanico, si Livia repre-
ta con el chapin, si Amavily tiene un pervito en la falda,
si Lily se esta mirando al espejo, aun que son asuntos en
que se pueden escribir versos, no son materia propia de la
Poesia, ni dignos de un buen Poeta. Este uso menos propio, que
se ha hecho de la Poesia, es lo que en todos tiempos ha obliga-
do a el vulgo, a formar de ella, y de sus profesores una idea
menos correspondiente a su merito. (c)

A la dignidad de la materia se
añade su extension, y amplitud. Un Poeta no solo debe ser Poeta,
sino un Profesor universal de todas las ciencias, y de todas las artes.
Ningun linage de literatura se debe ser extraño; y nada
grande debe ignorar, quíen ha de tratar siempre las cosas
may grandes, y may dignas.

El modo de tratar esta materia, debe
ser correspondiente a ella, no es menos arduo, que las materias
mismas. Si menester saber tratar las cosas de los Dioses con admira-

(b) de art. Poet.

„ sic honor, et nomen divini vatibus, atque
„ carminibus venit.....

(c) Dridius.

„ an populus vere sanus negat esse Poetas?



ción, las de los héroes con grandeza, las de la virtud con decoro, las del Cielo con sublimidad, y las de la naturaleza con penetración y sencillez.

A esto se agrega la dificultad de acomodar cada género de estilo a determinada clase de asuntos. El estilo poético, que siempre debe ser muy diferente del estilo común, por limpio y enérgico que este sea, encuentra nuevas perfecciones y nuevos pulimentos que adquirir en cada linaje de materias a que se aplica. Tan presto el estilo debe ser alto, tan presto bajo, tan presto mediocre. Ya es menester remontarse a la cumbre del Olimpo, ya descender a las llanuras del valle. Pero no está la mayor dificultad en seguir el estilo elevado. ¿Qué embarazo puede tener en la locución alta y magnífica una fantasía acostumbrada a no ejercitarse sino en ideas grandes y sublimes? La dificultad está en proporcionar a las cosas mediocres o humildes un estilo que, sin dejar de ser correspondiente al carácter de la materia, no olvide la sublimidad y magnificencia poética. Quiero decir que el poeta habla de las cosas bajas o mediocres sin que su estilo sea mediocre o bajo, como el que colocado en la cumbre del monte, sin desamparar con los pies la eminencia, registra las llanuras de la campaña, dejando caer los ojos por las profundidades del valle. ¿Qué tino mental tan maravilloso y tan estupendo no será menester para ponerse en el medio de ese asunto, y saberle tratar con la exactitud que merece, sin faltar al mérito de la materia ni al carácter de la poesía?

La poesía castellana añade a éstas otra nueva dificultad en el estilo. Como la lengua española es naturalmente poética, esto es, entusiástica, figurada, numerosa y circunspecta, hay una gran dificultad en sacarla del estilo común para reducirla al método

cin, la de la Heroe con grandia, la de la virtud con decoro,
la del Cielo con sublimidad, i la de la naturaleza con pene-
tracion, y sencillez.

A esto se agrega la dificultad de acomodarse
cada genero de estilo a determinada clase de asunto. El estilo
Poetico, & siempre debe ser muy diferente del estilo comun,
& limpio, i energico & breve sea, encuentra nuevas perfecciones,
i nuevos pulimentos, & adquirir en cada linage de materia,
a & se aplica. tan presto el estilo debe ser alto, tan presto
baxo, tan presto mediocre. Ya es menester remontarse a
la cumbre del Olympto, ya descender a las llanuras del
Valle. Pero no esta la mayor dificultad en seguir el estilo
elevado. Que embarazo puede tener en la locucion alta,
y magnifica, una fantasia acostumbrada a no exorbitar
se fino en ideas grandisimas, i sublimes? La dificultad esta
en proporcionar a las cosas mediocres, o humildes un estilo,
& sin dexar de ser correspondiente a el caracter de la mate-
ria, no olvida la sublimidad, i magnificencia Poetica.
Quiero decir, & el Poeta habla de las cosas baxas, o mediocres,
sin que su estilo sea mediocre, o baxo: como el que colocado en la
cumbre del monte, sin compararse con lo que le es eminencia,
registra las llanuras de la campana, dexando caer los
ojos a la profundidad del valle. Que tino mental tan
maravilloso, i tan estupendo no sera menester para poseer
en el medio de este asunto, i saberle tratar con la exacti-
tud & mereca, sin faltarle al merito de la materia,
ni a el caracter de la Poesia?

La Poesia Castellana añada
a esta otra nueva dificultad en el estilo. Como la lengua
Española es naturalm. Poetica, esto es, entusiastica, figura-
da, numerosa, y circunspeta, hai una gran dificultad
en sacarla del estilo comun, para reducir la a el Methodo.

y lenguaje poético, de forma que no pueda equivocarse con el modo ordinario de hablar.

Cuántas virtudes y gracias tiene el estilo poético son otros tantos motivos de hacerse ridículos con gran facilidad los que no fueron dotados de una singularísima vocación para ese bello linaje de literatura. No hay virtudes que tan cerca de sí tengan los vicios, ni leyes que tan fácilmente puedan quebrantarse como los preceptos del estilo poético. El estilo debe ser magnífico sin turgencia, altisonante sin estrépito, sublime sin afectación, vivo sin intrepidez, natural sin bajeza, sencillo sin languidez, religioso sin superstición, moral sin tristeza, propio sin semejanza. No solo puede pecar el estilo por estos vicios, sino por algunas virtudes que no conducen menos a afearle. Así es que el estilo poético debe ser universal sin variedad, vario sin hermosura, hermoso sin agrado, agradable sin artificio, artificioso sin compostura, compuesto sin delicadeza, delicado sin melindre. ¿Qué gusto tan fino y qué rectitud de juicio tan admirable no será menester para manejar dignamente un arte cuya mayor perfección consiste no solo en evitar los vicios sino las virtudes?

La delicadeza del gusto, la sublimidad de fantasía y la destreza de un genio felizmente combinatorio, que tan necesarias son para el estudio de las bellas letras, tienen en la poesía un ejercicio más noble, más propio y más elevado que en otra alguna facultad. De aquí nacen aquellos raptos de admiración y pasmo con que solemos leer algunos excelentes lugares de Homero, de Virgilio, de Horacio, de Lucano, de Séneca y otros poetas grandes de la antigüedad, en que se admira una delicadeza de gusto y una limpieza de fantasía tan bella y tan brillante, que arrebatada tras sí con un linaje de hechizo sabroso al espíritu más despejado y a la fantasía más sublime, lo cual no sucede de la misma manera cuando se leen estas mismas delicadezas en los filólogos y

y lenguaje Poetico, & forma q̄ no pueda equivoqarse con el modo ordinario de hablar.

Quanta virtudes, i gracia tiene el estilo Poetico, son otros tantos motivos de hacerse ridiculo, en gran facilidad los q̄ no fueron dotados de una singularissima vocacion para este bello linage de literatura. No hai virtud q̄ tan cerca de si tengan los vicios; ni ley q̄ tan facilmente puedan quebrantarse, como lo Preceptor del estilo Poetico. El estilo debe ser magifico sin turgencia, altisorante sin atrevido, sublime sin afectacion, vivo sin intrepidez, natural sin baxeria, sencillo sin languidez, religioso sin supersticion, moral sin tristesa, propio sin semejanza. No solo puede pecar el estilo q̄ estos vicios, sino q̄ algunas virtudes, & no conducen menos a afearle. Asi es; q̄ el estilo Poetico debe ser universal sin variedad, vario sin hermosura, hermoso sin agrado, agradable sin artificio, artificioso sin compostura, compuesto sin delicadesa, delicado sin melindre. Sue gusto tan fino, i q̄ rectitud de juicio tan admirable no sera menester, para manejar dignam. una Arte, cuya mayor perfeccion consiste no solo en evitar los vicios, sino las virtudes.

La delicadesa del gusto, la sublimidad de fantasia, i la Erudicion de un genio felizm. combinatorio, & tan perseverante en el estudio de la bella leya, tienen en la poesia un exercicio muy noble, muy propio, y muy elevado, & en otra alguna facultad. De aqui nacen aquellos raptos de admiracion, y pasmo, con q̄ solemn. leen algunos excelentes lugares de Homero, de Virgilio, de Horacio, de Lucano, de Seneca, y otros Poetas grandes de la antiguedad, en q̄ se admira una delicadesa de gusto, y una limpieza de fantasia tan bella, y tan brillante, & arrebatada hasta con un linage de hechizo fabroso al espiritu mas apesado, ya la fantasia muy sublime: lo qual no sucede de la misma manera, quando seleen esta misma delicadesa en los Philologos, i

en los oradores.

¿Qué diré de aquel admirable despejo mental y de aquel noble libertinaje de fantasía, que casi viene a componer una gran parte del carácter del Poeta y sin el cual la poesía ni puede ser grande ni maravillosa? La libertad de espíritu y el desembarazo intelectual para pensar y discurrir, que es una de las notas más visibles de los grandes ingenios, es una cualidad decisiva de los buenos poetas. Nadie más que él necesita de ese despejo y de ese desembarazo, porque como todo cuanto el poeta ha de decir ha de ser nuevo y maravilloso, y debe sacarlo del fondo de la propia fantasía, mal podrá producir las cosas grandes quien no tenga la libertad y desembarazo correspondiente para buscarlas a donde le arrastrare o arrebatare el vuelo del propio numen.

De aquí nace la gran dificultad de sujetarse a las reglas poéticas una fantasía acostumbrada a discurrir sin más normas ni límites que los que casualmente le prescribió el uso de su propia libertad; y de aquí resulta también uno de los mayores embarazos que tiene la poesía, pues ni puede ser buen poeta el que usare de ese libertinaje sin atención a las reglas del arte, ni el que por arreglarse escrupulosamente a estos preceptos perdiese de vista el despejo y la libertad de espíritu que pide la poesía para ser admirable y maravillosa.

Yo no me atreveré a señalar la senda que se debe seguir para cumplir con estas dos circunstancias sin declinar a alguna de ellas porque veo que los poetas más grandes han peligrado infelizmente en ese escollo. Unos, por ajustarse exactamente a las reglas, han dejado lánguida y exánime su poesía; otros, por dejarse arrebatado demasiado de la fuerza de su fantasía, han sacado las cosas de quicio, y en vez de escribir poemas no han hecho otra cosa que unos continuados Centones

en los Oradores

Lucrécio de aquel admirable dizejo mental, i de aquel noble libertinaje de fantasía, & casi viene a componer una gran parte del caracter del Poeta; y fin de qual la Poesía ni puede ser grand, ni maravillosa. La libertad de espíritu, & el desembarazo intelectual para pensar, i dixerir, es una de las cosas mas útiles de los grand ingenios, es una qualidad necesaria de los buenos Poetas. Nadie mas que el necesita de este dizejo, i de este desembarazo. & como todo quanto el Poeta ha de dixer, ha de ser nuevo, y maravilloso, y de sacar lo del fondo de la propia fantasía, mal podrá producir las cosas grand, quien no tenga la libertad, y desembarazo conveniente para sacarlas a donde le aygriere, o arrebatare el duelo de el proprio ingenio.

De aqui nace la gran dificultad de sujetarse a las reglas Poéticas, una fantasía, acostumbrada a dixerir sin mas norma, ni limite, & lo es casualm. le proreidido de su propia libertad: i de aqui resulta tambien uno de los mayores embarazos que tiene la Poesía; pues ni puede ser buen Poeta, el que usare de este libertinaje sin atencion a las reglas del arte, ni el que se arreglare escrupulosam. a estos preceptos, perdiere de vista el dizejo, i la libertad de espíritu, & pierda la Poesía, para ser admirable, i maravillosa.

Yo no me atrevere a señalar la senda, que debe seguir, para cumplir con estas de circunstancias, sin declinar a alguna de ellas; & es vea, & los Poetas mas grand han peligrado infinitam. en este escollo. Pero que ajustarse exactamente a las reglas, han dexado languida, i exanime su Poesía. Sin que dexarse arrebatar de la fuerza de su fantasía, han sacado las cosas de quicio, i en vez de escribir Poemas, no han hecho otra cosa, que unos continuados Centones

de entusiasmos, más propios para ejercitar el calor inmoderado de esa imaginación vacilante que el sereno y tranquilo influjo de las musas. Pero que de aquí resulta es que para ser buen poeta no basta observar religiosamente todos los preceptos del arte.

¿Qué felicidad de ingenio, pues, será bastante para ejercitar bien un arte que necesita un gusto tan delicado, un pensamiento tan noble, un juicio tan recto, una erudición tan amplia, una imaginación tan viva, un ingenio tan penetrante, una fantasía tan sublime, un espíritu tan despejado; un arte de tan delicada constitución que para ejercitarla dignamente aun no basta ajustarse con exactitud a sus reglas; un arte, en fin, en que no solo es preciso evitar los vicios sino aun las virtudes?

Ese es uno de los grandes privilegios de la poesía; que para ser un digno profesor de ella es menester más felicidad de ingenio que para todas las demás ciencias y artes juntas. Una feliz, aunque casual, combinación de ciertos dones de ánimo inconexos entre sí conduce más para hacer grande y maravillosa la poesía que toda la erudición que es capaz de suministrar la *Enciclopedia*. A la manera que la hermosura de un cuerpo no consiste en cierta proporción geométrica que puede hallar en sus partes y en sus humores la Física, la Mecánica ni la Anatomía, sino en un cierto agregado casual y en una cierta armonía imprevista de sus miembros, de que resulta aquella gracia y aquel agradable aspecto que llamamos hermosura.

Ni las reglas propias de esta arte, ni todas las grandes luces que se adquieren por el estudio de las demás ciencias y de las demás facultades son capaces de hacer un poeta mediano. Esta es una obra que el Cielo se ha reservado para sí, porque sólo del Cielo puede bajar un poeta excelente. Los admirables oradores, los profundos filósofos,

de entafiamos, may proprio para exercitar el calor inmoderado de
la imaginacion bailante, & el sereno, i tranquilo in fluxu de
las humas. Pero lo que aqui resulta, es para ser buen docto
no basta de servir religiosam. todos los preceptos del arte.

La felici-
dad de ingenio, pues, sera bastante para exercitar bien una
arte, & necesita un quito tan delicado, un pensam. tan noble,
un juicio tan recto, una erudicion tan amplia, una imagi-
nacion tan viva, un genio tan penetrante, una fantasia
tan sublime, un espiritu tan agudo, una arte de tan delica-
da constitucion, & para exercitarla dignam. aun no basta aputarse
con exactitud a sus reglas una arte de esta especie, en que no solo es preciso
exercitar los vicios, sino aun las virtudes?

Que es uno de los grandes privi-
legios de la Poesia; & para ser un digno profesor de ella, es ne-
cesario mayor felicidad de ingenio, & para todas las demas ciencias,
y artes juntas una feliz, aunq. casual, combinacion de ciertos
organos de animo incoheros entre si, conduce muy para hacer gran-
de, i maravillosa la Poesia, & toda la erudicion, & el copiar de
subministrar la Enciclopedia. A la manera & la hermofera de
un cubo no consiste en cierta proporcion geometrica & que
de hallar en sus partes, i en sus humores la Optica, la Mecca-
nica, ni la Anatomia, sino en un cierto agregado casual
en una cierta armonia improrista de sus miembros, de que
resulta aquella gracia, i aquel agradable aspecto, & la
nomos hermofera.

Si las reglas propias de esta arte, ni todas
las grandes luces, & se adquieren por el estudio de las demas cien-
cias, i de las demas facultades, son capaces de hacer un Poeta
mediante. Esta es una obra, & el Cielo se ha reserva-
do para si, & solo de el Cielo puede baxar un Poeta
excelente. Lo admirable Orador, lo profundo Philosopho;

los sublimes matemáticos se hacen en la tierra, con la observación, con el ejercicio y con el estudio; los poetas grandes sólo se hacen en el Cielo, porque sólo de allí baja el influjo que los proporciona. Los poetas mismos, que son los únicos que pueden tener una idea más clara y más íntima de sí, han conocido esta verdad, pues confiesan que no son capaces de escribir un verso sin estar antes poseídos de un ímpetu celestial que los concita y los arrebatada, (d) y sin que el mismo Dios se apodere de sus ánimos, haciéndoles escribir cosas grandes y sublimes. (e)

Esto último es lo único que puede proporcionarme al empleo a que V. E. me dedica. A los que carecen de todos aquellos excelentes dotes de ánimo que necesita la poesía, no puede menos de ser de un gran consuelo que solo del Cielo pueda bajar su proporción. El favor que me ha dispensado V. I. permitiéndome colocarme a sus pies, es una señal nada equivoca de que el Cielo previene ya dispensarme aquella ardua vocación con que forma los poetas, o por mejor decir, esta honra de V. I. es misma vocación y el mismo influjo del Cielo, que ya mira mi persona como deposito que de ser de aquella proporción que es necesaria para corresponder a los deseos de la Academia, y a la dignación de V. I.

(d) "impetus ille sacex vatum qui pectora nutrit.

(e) "est Deus in nobis; agitante calescimur illo.

los sublimes Mathematicos se hacen en la tierra, con la d. de la vocacion, con el exercicio, i con el estudio: los Poetas grandes solo se hacen en el Cielo, & solo dalli baxa el influxo & los proporciona. Los Poetas mismos, & son los unicos, & pueden tener una idea muy clara, i muy intima de si, han conocido esta verdad; pues confiesan, & no son capaces de escribir un verso, sin estar antes poseidos de un impetu celestial, & los conaten, i los arrebatan; (d) y sin & el mismo Dios se apodere de su animo, haciendoles escribir cosas grandes, y sublimes. (e)

Este ultimo es lo unico, & puede proporcionarme a el, amplex, a & V. l. me dedica. Alor & carecen & todos aquellos excelentes dotes de animo, & repetita la Poeta, no puede menos de ser de un gran consuelo, & solo del Cielo pueda baxar su proporcion. El favor, & me ha dispensado V. l. permitiendome colocarme a su pie, es una señal nada equivoca, de & el Cielo previene ya de pensar en aquella ardua vocacion, con & forma los Poetas: o & me sor decir, esta honra de V. l. es la misma vocacion, i el mismo influxo del Cielo, & ya mira mi persona, como de profito, & ha de ser, de aquella proporcion, & es necesaria para correspondir a los dotes de la Academia, y a la dignacion de V. l.

(d)

„ impetum ille rarer vatum qui pectora nutrit.

(e)

„ est Deus in nobis; agitante calcicimus illo.

EXAMEN DE LA VIRGINIA, TRAGEDIA ESPAÑOLA

Acta de la sesión de la Academia de 1º de octubre de 1750

Carpeta XIII

13

Academia del 8^o de Oct del 75^o

Al Dipul

Al Aventurero.

Al Humilde.

Al Amulo.

Al Peregrino.

Al Zangano.

Al Maritimo.

Al Sastro.

RELACIÓN DE ACADÉMICOS PARTICIPANTES EN LA SESIÓN DE 1 DE
OCTUBRE DE 1750 DE LA ACADEMIA DEL BUEN GUSTO

I.

El poema más excelente, y asimismo el más arduo, que tiene la poesía es la tragedia. Por eso Aristóteles, habiendo de escribir su *Poética*, la redujo casi toda al artificio del poema trágico, o porque juzgase que ese era el empleo más digno y más sublime del arte, o porque creyese que nada arduo podía ya haber en la poesía para quien ejercitase ese poema con la dignidad y propiedad que corresponde.

II.

España, que desde el principio del siglo XVI había conocido y cultivado la tragedia en su misma lengua original con un arte y un genio maravilloso, y que de repente había perdido ese gusto con la introducción de la tragicomedia, y con la alteración que padeció su poesía a principios del siglo XVII, en tiempo de Lope de Vega y Cristóbal Virués, vuelve a ver hoy restablecido sobre su teatro ese excelente poema. Ese es un honor que la nación española debe al sabio autor de la *Virginia*, cuya tragedia, así como muestra todas las perfecciones de que es capaz un poema de esta clase concebido en el idioma castellano, también da a entender que los ingenios de primer orden no conocen dificultad alguna en aquellos grandes proyectos que los genios menos ilustrados consideran como arduos e inaccesibles.

III.

Por cualquier parte que se mire ese poema es completo y cabal en su línea. No hay circunstancia que pida

da Velazquez 18470

Examen de la Virginia tragedia Española.

I.

El Poema muy excelente, y admirable el maravelloso que se ve en la Poesia, o la tragedia. Por esso Aristoteles habiendo de decir en su Poetica, la reduce casi toda a el arteificio del Poema tragico; o de lo que se juzga, y de ser el empleo muy digno, y mas sublime del arte; o de lo que se cree; y nada arduo podia ya haber en la Poesia para quien exercitase en Poema con la dignidad, y propiedad, y correspondencia.

II.

Espana, y desde el principio del siglo 16. havia conocido, y cultivado la tragedia en su misma lengua original con un arte, y un genio maravilloso, y de repente havia perdido este gusto con la introduccion de las tragicomedias, y con la alteracion que padio su Poesia a principio del siglo 17. en tiempo de Lope de Vega, y Christoval de Villalva. Es de ver si restituido sobre su theatro este excelente Poema, que es un honor, y la Nacion Espanola debe a el fidedigno autor de la Virginia; una tragedia, assi como muestra todas las perfecciones, de lo que es capaz un Poema de esta clase concebido en el idioma Castellano, tambien de ser entendido, y lo ingenio de primer orden no conoca dificultad alguna en aquellos grandes proyectos, y los genios menos ilustrados en su Erudicion como arduos, e iracundos.

III.

Por qualquiera parte se temize este Poema, es completo, y cabal en su linea. En esta circunstancia, y pida

la tragedia que no se note en él llevada a una perfección maravillosa y digna de un asunto tan grande y de un autor tan sabio. Yo podría hacer ver esta verdad por una análisis muy menuda de este escrito, pero este sería un asunto de grande amplitud y que pedía tratarse en toda su extensión. Así solo hablaré de él por orden a aquellas circunstancias más esenciales y que componen el principal sistema de la tragedia: esto es, el artificio del drama, los caracteres de las personas, el estilo y número del verso, y la moralidad que resulta de todo el poema.

IV.

Todo el artificio que pide la tragedia se puede reducir a 1º. la acción principal que se representa; 2º. los episodios que acompañan esta acción; 3º. las personas que la ejecutan; 4º. la disposición mecánica del drama en sus partes de cantidad; 5º. el sitio en que se supone ejecutada la acción; 6º. y el tiempo o periodo de ella.

1º. Nuestro autor ha tenido presentes todas las cualidades que necesita una acción para ser decorosa y digna de un poema trágico. Su unidad, su verosimilitud, su fin funesto y lastimoso, y su propiedad en el principio, medio y fin.

La unidad de acción está tan religiosamente observada en nuestra tragedia, que en todo el discurso de ella nada más se ve sobre la escena que el amor recíproco de Icilio y Virginia, y las repulsas de esta a las vanas pretensiones de Claudio. La propiedad con que se dispone esta acción, al principio con las insinuaciones del decemvir y resistencia de Virginia, en el medio con la furiosa desesperación de Claudio y sus horrendas maquinaciones contra la libertad de esta romana, y al fin con el lastimoso

la tragedia, & no se vea en el llevada a una perfeccion ni
xavillosa, y digna de un asunto tan grande, i de un Autor
tan sabio. Yo podria hacer ver esta verdad con una Analise
mui menuda de este escrito: pero este seria un asunto de grand
amplitud, i se podria tratar en toda su extension. Asi solo
hablare del orden a aquellas circunstancias mas esenciales,
i de componer el principal sistema de la tragedia: esto es, el
artificio del Drama, los caracteres de las personas, el estilo
i numero del verso, i la moralidad, & resulta de todo el
Poema.

IV.

Todo el artificio, & por la tragedia se puede reducir
a 1.^o la accion principal que se representa; 2.^o los episodios, & acom-
panan esta accion: 3.^o las personas que la executan: 4.^o la dis-
posicion mecnica del Drama en sus partes de cantidad:
5.^o el fin, en que se supone executada la accion: 6.^o i el tiempo,
o periodo de ella.

1.^o Nuestro Autor ha tenido presentes todas
las qualidades, & necesita una accion, para ser de corosa, y de-
na de un Poema tragico. Su unidad, su verosimilitud, su fin su
neste, & lastimoso, i su propiedad en el principio, medio, i fin. La
unidad de accion esta tan religiosamente observada en nuestra tragedia,
que en todo el discurso de ella nada mas se ve fuera de la escena
de el amor reciproco de Julio y Virginia, y las ~~consecuencias~~ repulfas
de esta a las vana pretensiones de Claudio. La propiedad con
que se dispone esta accion a el principio con las inspiraciones de el
Orcovir, i resistencia de Virginia; en el medio con la furiosa
desperacion de Claudio, i sus horrendas maquinaciones contra
la libertad de esta Romana; y a el fin con el lastimoso

fallecimiento de Virginia, y la desastrada muerte de Claudio y sus clientes, concurre admirablemente a completar la acción principal del drama y a hacer que su unidad sea agradable y maravillosa.

La observación que hace Horacio sobre la acción de la tragedia, pretendiendo que una acción verdadera y tomada de la Historia debe preferirse a otra que sea fingida o imaginada, está fundada sobre el buen juicio, el cual nos advierte el particular sistema de las pasiones humanas, sobre las cuales tiene más dominio para excitarlas la representación de un suceso conocidamente verdadero que toda la viveza con que se le quiera pintar una historia fabulosa y fingida. Nuestro autor, teniendo presente esta bella máxima, ha querido darnos una prueba sensible de su importancia, haciéndonos ver en su tragedia un suceso de la historia romana de incontestable veracidad, no sólo en lo sustancial de la acción, sino en el orden de los sucesos, en las personas que intervinieron en ellos y en las demás circunstancias particulares que se agregaron.

El término de la acción es acomodadísimo al fin del poema trágico. La muerte de una hija a manos de su padre, por librarla del último agravio en el honor, y el desastrado fin del tirano y sus parciales, que no solo maquinaban esta insolencia, sino [que] tenían oprimida la libertad de la República, son unos sucesos muy propios para excitar en el ánimo de los espectadores los afectos de lástima y terror que se propone la tragedia.

2º. A ese mismo fin conspiran maravillosamente los episodios con que está sostenida la acción principal. Los designios de los dos senadores Valerio y Horacio en la ruina de Claudio, para restituir a Roma su libertad, y la eficacia con que conspiraban a esto mismo Numitor, Virginio y Scilo, y otros parciales suyos cómplices en

fallamiento de Virginia, y la desgraciada muerte de Claudio,
y sus sucesos, concurre admirablemente a completar la acción prin-
cipal del Drama, y a hacer, y en su unidad sea agradable,
y maravillosa.

La observación, que hace Horacio sobre la acción de
la tragedia, pretendiendo, que una acción verdadera, y tomada de la
Historia, debe preferirse a otra que sea fingida, o imaginada, está
fundada sobre el buen juicio, el qual nos advierte del particular
sistema de las pasiones humanas, sobre las quales tiene mayor domi-
nio, para excitarlas, la representación de un suceso cotidiano,
verdadero, y toda la virgen con que se le quiere pintar una historia
fabulosa, y fingida. Nuestro Autor teniendo presente esta
bella máxima, ha querido darnos una prueba sensible
de su importancia, haciéndonos ver en su tragedia un suceso
de la Historia Romana de incontada veracidad, no solo en lo
substancial de la acción, sino en el orden de los sucesos, en las per-
sonas, y en las circunstancias, y en las circunstancias
particulares, que se agregaron.

El término de la acción es acor-
dadísimo a el fin del poema tragico. La muerte de una
hija a manos de su padre, y librarla del último agravio
en el honor, y de la tiranía del tirano, y sus parciales,
que no solo maquinaban esta infamia, sino tenían oprimida
la libertad de la Republica: son unos sucesos muy propios
para excitar en el ánimo de los espectadores los afectos de
lastimas, y terror, que se propone la tragedia.

2.º a este mismo fin
conspiran maravillosamente los sucesos, con que se ordena la
acción principal. La dignidad de los dos Senadores Valerio,
y Horacio en la ruina de Claudio, para restituir a Roma
su libertad, y la espacia, con que conspiraban a esto mismo Nu-
mitor, Virgilio, y Scilio, y sus parciales, y sus complicados en

estos mismos proyectos, son de una suma importancia para aumentar el terror en la muerte desastrada de Claudio, procurada casi por todo el pueblo y el Senado, y la lástima en el fatal fin de Virginia, no esperado a vista de tan grandes aparatos de la ruina de Claudio y los demás cómplices suyos, que maquinaron atropellar su persona. A esto se añade una gracia especial que se observa en los episodios de nuestra tragedia; quiero decir que solo se colocan en aquellas partes donde eran de suma importancia para avivar y sostener algún acaecimiento o nuevo designio de la principal acción.

3º. Las personas que se introducen en el drama son las mismas que consta por la Historia haber intervenido en el suceso. Ninguna se echa [de] menos, y ninguna de las que se introducen está ociosa: todas se interesan en la acción principal, y hacen una parte tan considerable de ella, que quedaría la acción defectuosa una vez que en ella dejase de intervenir alguno de estos personajes. La calidad de estas personas es correspondiente al carácter de la tragedia, que pide los héroes, las personas ilustres, y que se distinguen por sus virtudes, por su poder, o por su alto nacimiento.

4º. En cuanto a la disposición mecánica del drama en sus partes de cantidad, solo diré que nuestro autor observa las máximas que encargan los maestros de esta Arte. Las escenas son casi todas iguales entre sí. Los actos ni bajan ni exceden de cinco; y lo que es más principal, jamás entre escena y escena queda desamparado el teatro; antes sí, los lances y las entradas y salidas de las personas están tejidas con una trabazón tan natural y seguida que no deja quebrarse el hilo de la acción, del discurso.

Los soliloquios, que por lo regular hacen perder a la acción toda la viveza y gracia que tiene la trabazón seguida de los lances y de los encuentros, están usados

esto mismo proyectos, son de una suma importancia, para au-
mentar el terror en la muerte de Claudio procura-
da casi por todo el pueblo, i el Senado, i la lastima en el fatal
fin de Virginia, no esperada a vista de tan grandis aparatos
de la ruina de Claudio, i los demas complices suyos, q̄ maquinaron
atrocellar su persona. A esto se añade una gracia especial,
q̄ se observa en los episodios de nuestra tragedia; quien decir,
q̄ solo se colocan en aquella parte, donde eran de summa
importancia para arivar, i fomentar algun accionimiento, o nuevo
despliegue de la principal accion.

3.º La persona, q̄ se introduce en el
dramma, solo es misma, q̄ consta en la historia haver interveni-
do en el suceso. Ninguna se echa encima, i ninguna de la q̄ se
introduce en esta accion: todas se interesan en la accion principal,
y hacen una parte tan considerable della, q̄ quedaria la accion
efectuosa una vez q̄ en ella dixese de intervenir alguno de
estos personajes. La calidad de esta persona es correspondiente
a el caracter de la tragedia, q̄ pide los Heroes, las personas
ilustres, i q̄ se distinguen por su virtud, q̄ su poder, o q̄ su alto
nacimiento.

4.º En quanto a la disposicion mecnica del dram-
ma en su parte de quantidad, solo dice q̄ nuestro Autor ob-
serva las maximas, q̄ encargan lo mismo de esta arte.
Las cenas son casi todas iguales, unas se dan Actos ni daxon, ni
crean de cinco; i lo q̄ es mayor principal, jamas entra cena, y
cena queda de amparar el teatro; antes si lo lancey, i las
entrada, i salida de la persona estan texidas con una transion
tan natural, y seguida, q̄ no dexa quebrarse el hilo de
la accion, i del discurso.

Los pliegos, q̄ se lo regular ha-
cen servir a la accion toda la vida, i gracia, q̄ tiene la
narracion seguida de los lancey, i de los encuentros; estan yados

en nuestra tragedia con tal arte y tal economía, que en ellos adquiere la acción una nueva viveza, y los espectadores se empeñan de nuevo en el éxito de ella. Quiero decir que nuestro autor da a los soliloquios su propio uso, esto es, o para que las personas consulten consigo mismas la resolución que deben tomar en virtud de algún nuevo acaecimiento antecedente, o para informar tácitamente al teatro de la impresión que en sus ánimos han hecho estas o las otras ocurrencias. Virginia se queda sola para meditar el infeliz estado a que la ha traído su hermosura, haciéndola objeto de la brutalidad de Claudio, el riesgo a que ella e Icilio están expuestos, y su determinación en oponerse a los intentos de esta furia y sacrificar su vida si fuese necesario. Claudio, para informar tácitamente al teatro del estado de sus pasiones, de su alto poder en el pueblo, y de su amor desenfrenado a Virginia, o para resolverse a combatir su resistencia con dolor y con todo cuanto pudiera facilitarle el logro de ella, que acababa de despreciarle con grande arrogancia y resolución. Icilio, para confirmarse en la resolución de la ruina de Claudio, excitando en sus oyentes un heroico sentimiento de deseo hacia esto mismo, o para explicar su nuevo empeño en conspirar contra el tirano, acabando de recibir un desaire suyo. Y Marco, en fin, se queda solo para manifestar su temeraria resolución en ejecutar el designio de Claudio contra la libertad de Virginia.

5°. El Foro de Roma es el sitio en que se representa toda la acción. De aquí es que no solo se observa puntualísimamente la unidad de lugar, sino la propiedad del sitio, pues ninguno más propio ni más acomodado para ser teatro de unos sucesos de esta naturaleza.

6°. Tampoco se puede negar que nuestro autor ha tenido un singularísimo acierto en orden al tiempo

en nuestra tragedia con tal arte, y tal economia, y en ello ad-
quiere la accion una nueva virza, i los espectadores se empec-
nan d nuevo en el exito della. Quiero decir, y nuestro Au-
tor da a los soliloquios su proprio uso, esto es, o para q las
personas consulten consigo mismas la resolucion, y abentonar
en virtud d algun nuevo accion. antecedente; o para infor-
mar tacitam^{te}. al theatro de la impresion, y en su animo
han hecho estas, o las otras occurrencias. Virginia se queda sola
para meditar el infeliz estado a q la ha traído su hermo-
sura, haciendola objeto d la brutalidad d Claudio: el riesgo
a q ella, e Julio estan expuestos; i su determinacion en oponer-
se a los intentos desta furia; i sacrificar su vida si fuere
necesario. Claudio, para informar tacitam^{te}. al theatro del
estado d su passion, d su alto poder en el pueblo, i d su amor
d suspensado a Virginia: o para redverse a castigar su re-
pentencia con dolo; i con todo quanto pudiere facilitarle el logro
della, y acababa d apreciarle con grand arrogancia, y
resolucion. Julio, para confirmarse en la resolucion d la
muera d Claudio, excitando en su oido un Heroico senti-
miento d deso aia qto mismo: o para explicar su nue-
va empresa en conspirar contra el tirano, acabando
d recibir un dfa de suio. i Marco en fin se queda a solo,
para manifestar su temeraria resolucion en executar
d Espurio d Claudio contra la libertad d Virginia.

5. De Roma es el sitio, en q se representa toda la accion. De
aqui es, y no solo se deriva puntualissimam^{te}. la unidad d
lugar, sino la propiedad del sitio; pues ninguno mas
propio, ni mas acomodado, para ser theatro de unos sucesos
d esta naturaleza.

6. Tampoco se puede negar, y nuestro Au-
tor ha tenido un singularissimo acierto en orden a el tiempo.

en que se supone haber sucedido toda la acción. Acaso no se creería que unos sucesos de esta clase y de esta extensión se pudieran ceñir sin violencia a un periodo tan corto como una mañana y una tarde, si no la hubiésemos visto ya tan felizmente ejecutado en la *Virginia*.

V.

El carácter de los interlocutores, que es una de las partes más considerables del poema trágico, debe tener más circunstancias por orden a otros tantos objetos, esto es, por orden a sí, por orden a la persona, y por orden a la tragedia. Por orden a sí debe ser uno; por orden a la persona deber ser propio; y por orden a la tragedia debe ser decoroso.

Ninguna de estas tres circunstancias se desean en la *Virginia*, todas están observadas con un primor y un acierto maravilloso. Claudio siempre es altivo, tirano, cruel, amigo de oprimir la libertad pública, y poseído de una pasión desenfadada hacia Virginia, que le precipita a tomar las más inicuas y pérfidas determinaciones. Marco, su cliente, siempre es un adulador abominable, que se conforma con los inicuos designios de Claudio, los alienta, y los sostiene, arrastrado del interés y la codicia. Virginia siempre es modesta, advertida, llena de un amor igualmente justo que ardiente hacia Icilio, resuelta a perder la vida por conservar su honestidad, y la fe prometida al que había de ser su esposo. Icilio siempre es arrojado, valiente, empeñado en restituir la libertad pública, y despechado por el amor de Virginia y venganza de Claudio. Publicia es apacible, celosa del honor de Virginia, y poseída de un afecto maternal hacia ella debido al cuidado con que había concurrido a su educación y crianza. Valerio y Horacio jamás pierden de vista la libertad del pueblo, trabajan por restituirla, maquinan la ruina de Claudio y se aprovechan de todo cuanto puede conspirar a ello,

en q se supone haver sucedido toda la accion. Acaso no se
creeria, q unos fuegos desta clase, i desta extension se
pudiesen ceñir sin violencia, à un periodo tan corto, como
una mañana, i una tarde, fino le hubiésemos visto ya tan
felizm. executado en la Virginia.

V.

El caracter de los interlocutores, q es una de las
partes mas considerables del poema tragico, debe tener sus
circunstancias q orden à uno, tantos q. otros: otros, q orden
à si, q orden à la persona, i q orden à la tragedia. Por or-
den à si debe ser uno; q orden à la persona debe ser propio;
i q orden à la tragedia debe ser decoroso.

Ninguna de estas tres
circunstancias se dejan en la Virginia. Ya esta observada con
un primor, i un acierto maravilloso. Claudio siempre q. alti-
vo, tirano, cruel, amigo de oprimir la libertad publica, i poseido
de una passion de su denada acia Virginia, q le precipita à
tomas las mas iniquas, i perfidas determinaciones. Marco su
cliente siempre es un adulator abominable, q se conforma con
lo iniquo, q. ignora de Claudio, lo alienta, i lo sostiene, avras-
pado del vicio, i la codicia. Virginia siempre es modesta,
advertida, llena de un amor igualmente justo: q ardiente acia
Julio, resuelta à perder la vida q. conservar su honrada, y
la qe prometida à el q. havia de ser su esposo. Julio si-
empre es avraspado, valiente, empeñado en restituir la libertad
publica, i despechado q. el amor de Virginia, y venganza de
Claudio. Publicia es apacible, zelosa del honor de Virginia,
y poseida de un afecto maternal acia ella, debido à el cuidado
con q. havia concurrido à su educacion, y crianza. Valerio,
y Horacio jamas pierden de vista la libertad del pueblo,
ni abajan q. restituirla, maquinan la ruina de Claudio,
y se aprovechan de todo quanto pued. conspirar à ello,

y adelantar sus intenciones. Numitor es prudente, sagaz, sesudo, y amigo de no precipitar las cosas. El carácter de Virginio, que su hija pinta a su aya Publicia, esto es, un genio pundonoroso, ardiente en conservar su honor y reputación, fuerte, y suspicaz, el mismo que se deja ver sobre el teatro, luego que sale a ocupar este personaje.

Estos caracteres con que nuestro autor distingue estas personas son los más propios a las circunstancias de ellas y al estado de la acción que representan. Virginia, que se supone amante de Icilio, siempre debía oponerse a las pretensiones de Claudio, y confirmarse más en la fe prometida, resolviéndose a todo cuanto pudiese sobrevenir. Claudio, naturalmente cruel, pérfido, y acostumbrado a atropellarlo todo por su antojo, se debía encender en un nuevo furor con la resistencia de Virginia, y usar de toda su astucia y maldad para conseguir sus delincuentes intenciones con un pretexto que no descubriese del todo para con el público su tiranía y crueldad, cuya fama conocía muy bien, que podría deshacer sus designios de ser absoluto en el gobierno. Marco, su cliente, abandonado al interés y a la codicia, debía abrazar cualquier intento de su patrono, por torpe y abominable que fuese, a fin de no perder su gracia, y confirmarle en su favor. Numitor, como anciano y lleno de experiencia, debía ser sagaz, detenido y prudente, refrenando los coléricos impulsos de Icilio. Horacio y Valerio debían hablar y obrar ajustados a la dignidad de senadores, y por consiguiente, como celosos de restituir la libertad pública y de la ruina de Claudio. En fin, Publicia, como mujer de edad madura y aya de Virginia, siempre debía velar sobre el honor de esta, y usar de un genio apacible y religioso.

Estos grandes caracteres son los que pedía

o a diantars su intenciones. Numitor es prudente, sagaz, sen-
do, y amigo de no preocupar las cosas. El caracter de Vir-
ginia, es su hija pinta a su obra Publicia, esto es, un genio
pudoroso, ardiente en conservar sus honros, i reputacion,
siente, i suspicaz, es el mismo, y se obra sobre el thea-
tro, luego se sale a ocupar el cetro Perseus.

Con caracteres, con
de mayor claridad distingue estas personas, son los mas propios a
las circunstancias de ella, i a el estado de la accion, y representa-
cion. Virginia, y se supone amante de Julio, siempre de-
bia oponerse a las pretensiones de Claudio, i confirmarse mas
en la see prometida, resolviendose a todo quanto pudiese
obtener. Claudio naturalmente cruel, perfido, i acostumbrado
a atropellarlo todo quanto se le oponia, se debia encender en un
nuevo furor con la resistencia de Virginia, i usar de toda
su astucia, i maldad, para conseguir su alliguentey in-
tenciones, con un pretexto, y no de publicarse del todo para
con el publico su tirania, i su crueldad, una fama conocida
muy bien, y podia hacerse su digno a ser absoluto en
el gobierno. Marco su Cliente abandonado a el interes,
i a la codicia, debia abrazar qualquier intento de su patro-
no, y torpe, i abominable de fuese, a fin de no perder su
gracia, i confirmarse en su favor. Numitor, como ancia-
no, i lleno de experiencia, debia ser sagaz, atento, i pru-
dente, restando los colericos impulsos de Julio. Horacio,
y Valerio debian hablar, i obrar a justado a la dignidad
de Senadores, i y consequente, como zelosos de restituir la
libertad publica, i a la ruina de Claudio. En fin Publicia,
como muger de edad madura, i hija de Virginia, siempre
debia velar sobre el honor de esta, i usar de un genio gra-
vado, i religioso. Los grandes caracteres son los que pedia

la tragedia para excitar los afectos que ella se propone. Unos vicios tan viles como los de Claudio y Marco, y una virtud tan noble como la de Virginia e Icilio, son los más propios para mover las pasiones de terror y de lástima. La pasión recíproca de estos dos últimos está pintada con tal decoro y tal modestia, que no puede dejar de lastimar notablemente el desgraciado fin de una inclinación tan noble y de una alianza tan justa y tan decente. Al mismo tiempo los colores con que están pintados los vicios de Claudio, su infame tiranía y su pasión desenfadada, no pueden dejar de inducir en los ánimos de los espectadores un terror y un miedo particular, a vista de la desastrada catástrofe con que se terminan sus viles e inicuos designios.

VI.

En cuanto al estilo de la *Virginia*, se pueden contemplar cuatro circunstancias que requiere este para ser digno de una tragedia: 1º. su gravedad, 2º. su número, 3º. su pureza, 4º y sus sentencias.

Las dos circunstancias a que las sentencias de la tragedia deben acomodarse, esto es, el fin del poema, para excitar el terror y la lástima, y el carácter de las personas en cuya boca se ponen, están admirablemente observadas en la *Virginia*. Todas las sentencias serias son correspondientes al poema, esto es, morales y políticas, pero al mismo tiempo correspondientes al carácter de las personas que se introducen.

En Claudio la Política es tirana, ambiciosa, recóndita en cuanto puede conducir a deslumbrar en el público el malvado fin de sus designios. Él cree que no hay más felicidad que dominarlo todo a su arbitrio. Marco, su

la tragedia, para evitar los afectos, y ella se propone. Mas vicios tan viles como lo de Claudio, y Marco, y una virtud tan noble como la de Virginia, y Julio, son la muy propia para mover la pasion de terror, y de lastima. La pasion reciproca de estos dos ultimos esta pintada con tal decoro, y tal modestia, y no puede dexar de lastimar notablemente. el agraciado fin de una inclinacion tan noble, y de una alianza tan justa, y tan dulce. Al mismo tiempo los dolores, con que estan pintados los vicios de Claudio, son infame tirania, y su pasion de frenada, no pueden dexar de inducir en los animos de los espectadores un terror, y un miedo particular, en vista de la desgracia Catastrofica, con que se terminan su vicio, y iniquos desprecios.

VI.

En quanto a el estilo de la Virginia se pueden contemplar quatro circunstancias, y requiere este para ser digno de una tragedia. 1.^o su gravedad: 2.^o su numero: 3.^o su pureza: 4.^o y su sentencias.

Las dos circunstancias, a que las sentencias de la tragedia deben acomodarse, esto es, el fin del poema, para evitar el terror, y la lastima, y el caracter de las personas, en cuya boca se ponen, estan admirablemente observadas en la Virginia. Todas las sentencias seias son correspondientes a el poema; esto es, morales, y politicas; pero a el mismo tiempo correspondientes a el caracter de las personas, y se introducen.

En Claudio la politica es tirana, ambiciosa, recuerda en quanto puede conducir a deslumbrar en el publico el malvado fin de su desprecios. El vicio, y no hay mayor felicidad, y dominarlo todo a su arbitrio. Marco se

cliente, se propone por regla de su conducta todas aquellas máximas que pueden apoyar sus bajas y ambiciosas intenciones, inspirando al mismo tiempo en el ánimo de Claudio otras semejantes con que alentar o confirmar su tiranía. Juzga que no hay cosa que no deba atropellarse por complacer el capricho de un poderoso, y por confirmarse en su gracia y en su favor. Que cualquier moderación es opuesta al despotismo y desluce la grandeza del poder absoluto; que el uso más glorioso que puede hacerse del poder y del mando es atropellar las máximas con que la razón y la prudencia pretende limitar los fueros de la soberanía; que el que tiene en su mano el timón del gobierno no debe ajustarse a las leyes, sino formárselas arregladas a sus caprichos y a sus pasiones, que esto de gobernarse por la razón y la virtud es bueno para los espíritus vulgares y de oscuro origen; que los grandes corazones no conocen más regla ni más ley que las máximas que les inspira el uso de su propia libertad. Virginia reconoce la obligación que debe a Icilio por la fe que le ha prometido, y lo incorregible que es una pasión en el pecho de un tirano como Claudio. Publicia conoce de cuán corta duración sean aquellas pasiones fomentadas por el antojo y el apetito, y que los dioses siempre favorecen la Justicia y la inocencia de los mortales. Numitor pondera la importancia de la madurez y morosidad en las resoluciones arduas, y cuánto daña en los negocios importantes precipitar los medios y las intenciones.

Esta maravillosa armonía y método de las sentencias hace que el estilo de la *Virginia* sea propiamente trágico; esto es, grave, decoroso, circunspecto, serio, y lleno de magnificencia y majestad.

Yo no hablo del número del

dicente se propone se regla à su conducta toda aquella ma-
xima; & mudan apoiar sus deseos, i ambiciones, i intenciones;
inspirando al mismo tiempo en el animo de Claudio una
fuerza, con el aliento, o confirmas su tirania. Toga; &
no hai otra; & no deba abjellarse se complacer el capricho
de un padre, i se confirmarse en su gracia, i en su favor.
Que qualquier moderacion es onesta à el despotismo; & que
la grandia del poder absoluto; & el uso mayor glorioso, & mas
à hacerse del poder; i del mando; es abjellado la maxima
con la razon, i la prudencia pretend limitas la fuerza
de la soberania; & el que tiene en su mano el timon del
gobierno, no debe ajustarse à las leyes; sino formarlas
arregladas à su capricho, i à su passion; & esto à gobernar-
se con la razon, i la virtud, es bueno para la spiritus vulgaris,
i el obscure origen; & los grandes corazones no conocen mas
regla, ni mas ley, & las maximas & se inspira el uso de
su propia voluntad. Virgilia reconoce la obligacion, & debe
à Julio & la fee & le ha prometido; i lo incorregible; & es
una passion en el pecho de un tirano como Claudio.
Publia conoce à quan corta duracion sean aquellas
passiones fomentadas con el antojo, i el apetito; i los Dioses
siempre favorecen la justicia, i la inocencia de los mor-
tales. Memita pondra la importancia de la madurez,
y modestia en las resoluciones arduas; i quanto daña en
los negocios importantes precipitar los medios, i las inten-
ciones.

Clara maravillosa armonia, i methodo de las sen-
tencias hace, & el estilo de la Virginia sea propria de
trajico; esto es, grave, decoroso, circunspecto, serio, i lleno de
magnificencia, i magestad.

Yo no hablo del numero del

Folio 5v

verso, ni de la pureza y propiedad del idioma, porque creo dejar suficientemente indicado el acierto de nuestro autor en esta parte con solo acordar que el sabio escritor de la *Virginia* es un digno miembro de la Real Academia Española.

VII.

Finalmente, la moralidad que resulta de toda la acción da un nuevo precio a este poema infinitamente más grande que todas las demás perfecciones de que abunda. En él se conocen las pasiones humanas como son en sí: se conocen sus principios, sus flujos, sus reflujos, sus razones y las consecuencias que traen si no se saben corregir o moderar, de manera que se puede decir que esta tragedia no es más que una buena parte de la Ética puesta en verso.

Aquí se ven todas las máximas de la Política baja, de que se vale la tiranía para sostener el poder absoluto y arruinar la libertad pública; los movimientos de un corazón acostumbrado a dejarse arrastrar de la fuerza de sus pasiones y del desorden de sus apetitos; la inicua conducta de un ánimo a quien la codicia y la ambición obligan a adular al poderoso, y a lisonjearle en sus más viles e infames designios; el odio común que contra sí concita siempre la maldad, por más que se disimule con algún pretexto al parecer decoroso; se ve también aquella noble bondad de ánimo y candidez de corazón de que regularmente son dotadas las personas del otro sexo que han debido a su cuna o a su crianza algún cultivo más feliz; la amable firmeza de espíritu con que estas mismas personas guardan la fe, una vez prometida al que

verso, ni de la pureza, i propiedad del idioma, & de que
dean ^{de} ~~suficientem.~~ indicado el acierto de nuestro Eritor,
en esta parte, con solo acordar, & el sabio levisor
de Virginia, y un digno miembro de la Real Acad.
mia Española.

VII.

Finalm.^{te} la moralidad, & resulta de toda la acci-
on, da un nuevo precio a este poema infinitam.^{te} mas
grande & todo lo demas perfeccion, & abunda. En
el se conocen las pasiones humanas como son en si: se
conocen su principio, su fluxo, i refluxo, su refrenar,
i las consecuencias, & traen, fino se saben corregir, o
moderar. De manera, & se puede decir, & esta tragedia
no es mas & una buena parte de la ethica puesta en
verso.

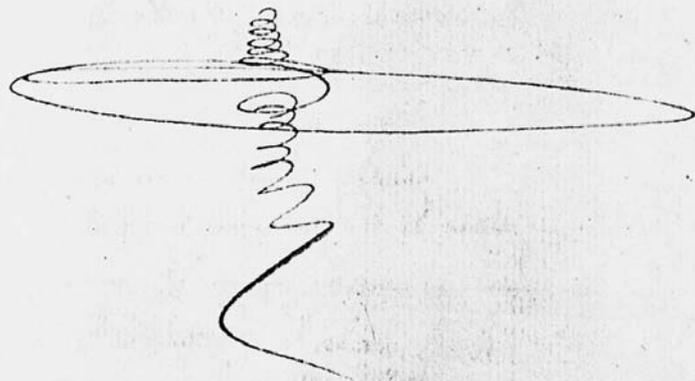
Aqui se ven todas las maximas de la Politica baxa, &
de se vale la tirania para sostener el poder absoluto, y
arruinar la libertad publica; los maxim.^{os} de un corazon
acostumbrado a deaxarse arrastrar de la fuerza de su pasio-
nes, i del desorden de su apetito; la iniqua conducta de un
animo, a quien la codicia, i la ambicion obliga a adu-
lar al poderoso, i a le fongearle en su mayor vile, e infam-
me de ignio; el odio comun, & contra si concita siempre
la maldad, & mas & se disimule con algun pretexto
al parecer de cor. se ve tambien aquella noble bon-
dad de animo, i candidez de corazon, i de regularm.^{te}
son doradas las personas del otro sexo, & han de ir
a su cuna, o a su oratoria algun cultivo mas feliz:
la amable firmeza de espiritu, con de estas mismas
personas guardan la fee una vez prometida a el.

ha de ser dueño de sus condescendencias; el decoro y la modestia con que se hacen tratar aquellas nobles pasiones que no tienen otra oficina que el corazón, ni otro principio que la virtud, la bondad, y la justicia; el desastrado fin de la maldad y de la tiranía; y la gloriosa memoria con que la posteridad corona la virtud, aunque esta haya tenido un éxito menos feliz que lo que ella merecía y debía prometerse.

Todo esto se encuentra en la *Virginia*. La posteridad ha hecho siempre un justo aprecio de la virtud de esta romana, y de la heroica resolución de sus padres, que quiso antes sacrificar la mitad de sí en la persona de su hija que dejarla expuesta a la brutalidad de una furia, y a padecer el último ultraje en el honor. Y esta misma justicia hará la posteridad al mérito del sabio escritor de esta tragedia, si es que el Cielo ha determinado conservar en España el buen gusto de la poesía y de las bellas letras.

ha de ser dieno de su condempnacion: el d'esso, i la
modestia, con q se hacen tratar aquellas nobles pasiones.
q no tienen otra ofensa q el coraron, ni otro princi-
pio q la virtud, la bondad, i la justicia: el d'airado fin
de la maldad, i de la tirania; i la gloriosa memoria con
q la prosperidad corona la virtud, aunq esta haya
tenido un exito menos feliz, q lo q ella merecia, i de-
bia prometerse.

Todo esto se encuentra en la Virginia. La
prosperidad ha hecho siempre un justo aprecio de la
virtud de esta Romana, i de la heroica resolucion de su
padre, q quiso antes sacrificar la mitad de si en la
persona de su hija, q dexarla expuesta a la bruta-
lidad de una furia, i a padecer el ultimo ultrage
en el honor. Esta misma justicia hara la posteridad
al merito del famoso escritor de esta tragedia; si es
q el Cielo ha determinado conservar en Espana
el buen gusto de la Poesia, i de las bellas Letras.



9. *ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA (1754)*

INTRODUCCIÓN

Desde finales del siglo XVIII no existe una edición de los *Orígenes*. Se ha decidido reproducir de forma facsimilar la primera edición de la obra pues es la de más difícil acceso. Recordemos que existe la versión digitalizada de la segunda edición en Internet, y que los ejemplares de esta segunda edición son más fáciles de localizar.

El texto del que partíamos era bastante pobre, pues se trataba de la reproducción en fotocopias del ejemplar con la signatura 2/26309 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Al no poder contar con ningún formato digitalizado de esta primera edición, nos hemos visto obligados a escanear cada página del texto y a convertir la imagen obtenida en formato digital para poder mejorar la calidad de imagen.

Para la reproducción del texto se aplican los mismos criterios de edición que se han seguido para el resto del presente trabajo y que ya apuntábamos en el capítulo introductorio. Se incluyen en el texto notas al pie de tres tipos fundamentalmente. Unas son puramente aclaratorias, las mínimas, que facilitan al lector vocablos quizá hoy en

desuso. Las segundas son notas en las que se comentan conceptos teóricos que pueden considerarse fundamentales en el texto. Las terceras hacen referencia a los autores o las obras citadas, y que hemos considerado que necesitaban aclaración. En ningún caso nos hemos preocupado de contradecir o aclarar los posibles errores cometidos por Velázquez, y hemos juzgado innecesario anotar a personalidades sobradamente conocidas. En el inicio de página se indica la página del original.

ORIGENES

DE LA POESIA CASTELLANA

P O R

DON LUIS JOSEPH VELAZQUEZ
Caballero del Orden de Santiago, de la
Academia Real de la Historia, y de la de
las Inscripciones, Medallas, y bellas
Letras de Paris;

Vivitur ingenio, cætera mortis erunt.

EN MALAGA

En la Oficina de Francisco Martinez de Aguilár.

Año de MDCCLIV.



*Solus enim tristes hac tempestate Camænas
respexit.....*

Juvenal. Sat. VII.

TABLA

DE LOS ARTICULOS, EN QUE SE DIVIDE ESTE ESCRITO.

Assumpto , y division de este Escrito P. 1.

I.

FUENTES , DE QUE SE DERIVA LA POESIA CASTELLANA.

1. Poesia de los Españoles primitivos.	P. 2.
2. Poesia Latina.	P. 3.
3. Poesia Arabiga.	P. 13.
4. Poesia Provenzal , ò Lemosina.	P. 17.
5. Poesia Portuguesa.	P. 25.
6. Poesia Gallega.	P. 26.
7. Poesia Vazcuense.	P. 28.
8. Caracter de cada una de estas Poesias, segua lo que de ellas pudo imitar la Castellana.	P. 29.

I I.

ORIGEN , PROGRESO , Y EDADES DE LA POE- SIA CASTELLANA EN GENERAL.

1. Origen , y principio de la Poesia Cas- tellana.	P. 32.
2. Edades de la Poesia Castellana.	P. 33.
3. Primera edad.	P. 34.
4. Segunda edad.	P. 48.
5. Tercera edad.	P. 57.
6. Quarta edad.	P. 67.
7. Estado actual de la Poesia Castellana.	P. 73.

I I I.

PRINCIPIO , Y PROGRESO DE LA POESIA CASTELLANA EN CADA UNA DE SUS PRINCIPALES ESPECIES EN PARTICULAR.

1. Partes , de que consta la Poesia Castellana,	P. 77.
2. Origen del verso Castellano.	P. 77.
3. Origen de la Rima Castellana.	P. 80.
4. Origen de las Coplas, y Estancias Castellanas,	P. 90.
5. Comedia,	P. 93.
6. Tragedia,	P. 119.
7. Epopeya,	P. 125.
8. Ecloga,	P. 131.
9. Oda,	P. 132.
10. Elegia,	P. 133.
11. Idilio,	P. 133.
12. Satyra,	P. 134.
13. Poema didáctico;	P. 136.
14. Epigramma	P. 137.
15. Poesia jocosa , y ridicula.	P. 137.

I V.

DE LAS COSAS QUE PERTENECEN A LA POESIA CASTELLANA,

1. Cosas que pertenecen à la Poesia Castellana.	P. 139.
2. Colecciones de los Poetas Castellanos.	P. 139.
3. Comentarios, è ilustraciones à los Poetas Castellanos,	P. 142.
4. Traducciones Castellanas de diferentes Poetas de otras Naciones.	P. 145.
5. Autores , que en Castellano han escrito de la Poesia.	P. 153.
Conclusion de este Escripto.	P. 172.

AL EXC^{mo}. SEÑOR

DON FERNANDO DE SILVA, ALBAREZ de Toledo, Beaumont, Hurtado de Mendoza, Haro, Sotomayor, Guzmán, Manrique, Fonseca, Zuñiga, Henriquez de Ribera, Henríquez de Cabrera, Sandoval y Roxas, Duque de Huescar, Conde de Galbe, Lerín, Morente, y Fuentes, Condestable, y Chanciller mayor del Reyno de Navarra, Marqués de Heliche, Tarazona, y de la Ciudad de Coria, Señor de las Varonías de Pinós, y Mataplana, de las Villas de Larraga, Dicastillo, Hallo, Arroz, Mendabia, Sesma, Carcár, Cirauqui, Arruazú, Sada, Eslaba, Ochovi, Villa Mayor, Castillo de Monjardin, y Valle de Sant-Estevan, Grande de España de primera clase, Alcayde perpetuo de los Reales Alcazares, Puertas, y Puentes de la Ciudad de Toledo, Caballerizo mayor de las Reales Caballerizas de Cordova, Gentil Hombre de Camara de S. M. con exercicio, su Mayordomo mayor, Decano del Consejo de Estado, Teniente General de los Reales Exercitos, Cavallero del insigne Orden del Toysón de Oro, del de Calatrava, y del de Santi-Spiritu, y Director de la Real Academia Española.

¶

EXC^{mo}:

EXC^{MO}. S^R.

SEÑOR

NO por mí ; aunque foy uno de los que màs veneran à V. E. fino por mi amòr à la literatura , y singularmente à la Española , busco la alta proteccion de V. E. para este Libro. Sè que ès asunto nuevo , y acaso superior à mis alcances , el haver pretendido aclarar *Los Origenes de la Poesia Castellana* ; y sè no menos , que no le faltaràn contrarios : solo V. E. podrà hacerle parecer digno , si le admite con benignidad , y respetable à quien le mire con tan distinguida recomendacion. Todo mi deseo se llenara con tan grande

inte₃

interès ; y si le logro ; verà el Mundo , que acredita V. E. su propencion à favorecèr las Letras ; porque las ama , como que las conoce.

Nuestro Señor guarde la persona de V. E. los muchos años , que le ruego , y necesito, Malaga 16. de Septiembre de 1754.

EXCmo. SEñOR

SEñOR

B. L. M. de V. E. su más
rendido atento servidor

D. Luis Joseph Velasquez.

(1)

ORÍGENES DE LA POESÍA CASTELLANA

Asunto y división de este escrito

EL conocimiento de los verdaderos orígenes de la poesía castellana se debe buscar en el orden del tiempo de su duración y sucesión de sus profesores¹, y en los progresos que sucesivamente ha tenido en ellos la misma poesía. Así dividiré este escrito en cuatro partes: en la primera, examinaré las verdaderas fuentes de que dimana la poesía castellana; esto es, la poesía de los españoles primitivos, la latina, la arábica, la provenzal o lemosina, la gallega, la portuguesa, y si acaso puede serlo, la poesía vascuence. En la segunda, trataré del principio, progreso y edades de la poesía castellana, desde el tiempo en que nació hasta el presente. En la tercera, examinaré todo lo que pertenece a los orígenes de la misma poesía en cada una de sus principales especies en particular. Y en la cuarta, trataré las demás cosas que pertenecen a la poesía castellana,

¹ Profesor: «El que ejerce o enseña públicamente alguna facultad, arte o doctrina» según el *Diccionario de Autoridades* (1737, tomo V, página 395). El mismo término aparece en el *Discurso en prosa sobre la poesía*, donde afirma: «Un poeta no solo debe ser poeta, sino un profesor universal de todas las ciencias y de todas las artes» (folio 2r).

ORIGENES

DE LA POESIA CASTELLANA.

EL conocimiento de los verdaderos Origenes de la Poesia Castellana, se debe buscar en el orden del tiempo de su duracion, y subcesion de sus Profesores; y en los progresos, que subcesivamente ha tenido en ellos la misma Poesia. Así dividirè este Escrito en quatro partes. En la primera examinarè las verdaderas fuentes, de que dimana la Poesia Castellana; esto es, la Poesia de los Españoles primitivos, la Latina, la Arabiga, la Provenzal, ò Lemosina, la Gallega, la Portuguesa; y si acaso puede serlo, la Poesia Vazcuense. En la segunda tratarè del principio, progreso, y edades de la Poesia Castellana, desde el tiempo, en que nació, hasta el presente. En la tercera, examinarè todo lo que pertenece à los origenes de la misma Poesia en cada una de sus principales especies en particular. Y en la quarta tratarè las demás cosas, que pertenecen à la Poesia Castellana;

Assumpto, y division de este Escrito.

A

co-

(2)

como son las colecciones que se han hecho de nuestros poetas; los comentarios y notas con que se han ilustrado sus obras; las traducciones castellanas de diferentes poetas de otras naciones; y los autores que en castellano han escrito de la poesía.

I. FUENTES DE QUE SE DERIVA LA POESÍA CASTELLANA

I. Poesía de los españoles primitivos²

NO se puede dudar que los primitivos españoles tuvieron conocimiento de la poesía. Silio Itálico (1) dice que los gallegos componían y cantaban versos en su propia lengua; y Estrabón (2) refiere que los turdetanos, pueblos de la Bética, tenidos por los más ingeniosos de España, tenían estudios y escritos muy antiguos, poemas y leyes escritas en verso de cerca de seis mil años. La idea que nos da Estrabón de la poesía de estas gentes confirma su antigüedad, pues se ve que los turdetanos tenían conocimien-

(1) Lib. 3.

"Barbara nunc patriis ululantem carmina linguis".

(2) Lib. 3.

² Uno de los principios de los historiadores de este tiempo es considerar que España es un territorio con distintas culturas y lenguas, al menos hasta el final de la Edad Media con los Reyes Católicos. Hasta ese momento se recoge como español lo escrito en las distintas lenguas peninsulares, incluidos el latín y el árabe. Así lo hará en este primer capítulo de los *Orígenes*, al ocuparse de los escritores en latín, árabe, provenzal o lemosina (es decir, catalana y valenciana), portuguesa, gallega y vasca.

(2)

como son las Colecciones , que se han hecho de nuestros Poetas ; los Comentarios , y Notas con que se han ilustrado sus obras : las traducciones Castellanas de diferentes Poetas de otras naciones ; y los Autores , que en Castellano han escrito de la Poesia,

I.

FUENTES ; DE QUE SE DERIVA LA POESIA CASTELLANA.

¹
Poesia
de los
Españoles
primitivos.

NO se puede dudar ; que los primitivos Españoles tubieron conocimiento de la Poesia. Silio Italico (1) dice : Que los Gallegos componian , y cantaban verlos en su propria lengua ; y Strabon (2) refiere , que los Turdetanos , pueblos de la Betica tenidos por los mas ingeniosos de España , tenian Estudios , y Escritos muy antiguos , Poemas , y leyes escritas en verso de cerca de seis mil años. La idea , que nos dà Strabon de la Poesia de estas Gentes , confirma su antigüedad ; pues se ve , que los Turdetanos tenian conocimien-

to

(1) Lib. 3.

„ *Barbara nunc patriis ululantem carmina lingua.*

(2) Lib. 3.

(3)

to de la poesía en aquellos siglos más remotos, en que ella empezaba a nacer y a tener el primer uso, que notó Horacio, sirviendo para reducir los hombres a sociedad³, dándoles leyes y preceptos de bien vivir⁴.

Si se ha de juzgar de la poesía por orden a la lengua, dimanando el primitivo lenguaje de los españoles del griego y fenicio, se pudiera discurrir que nuestra poesía primitiva fuese de la misma índole y artificio que la griega y hebrea más antigua. Y esto es todo lo más verosímil que se puede alcanzar en este particular, en que por falta de noticias de los escritores antiguos, no nos es lícito detenernos, y menos a averiguar si la poesía castellana retiene algo de la poesía de los primitivos españoles.

2. Poesía latina

LA felicidad con que los españoles cultivaron la poesía, después que fueron dominados de los romanos, da bien a entender que esta arte no era desconocida entre ellos, antes que recibiesen la lengua y las costumbres de los latinos.

El siglo de Augusto, que dio a Roma tantos y tan excelentes poetas, no fue me-

³ El uso de esta expresión nos la aclara Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 353). Hace referencia al concepto de sociedad, como «vida en común racionalmente organizada», en oposición a la idea de barbarie; la acepción aparece siempre en la expresión «reducir a sociedad», muy próxima al verbo *civilizar*, que empezará a utilizarse por estas fechas.

⁴ Horacio es el argumento de autoridad que facilita a Velázquez la idea de que la poesía es un elemento de civilización, idea que ya habíamos visto apuntada en su texto teórico *Disertación en prosa sobre la poesía*, leído en las sesiones de la Academia del Buen Gusto.

(3)

to de la Poesia en aquellos siglos mas remotos , en que ella empezaba à nacer , y à tener el primer uso , que notò Horacio ; sirviendo para reducir los hombres à sociedad , dandoles leyes , y preceptos de bien vivir.

Si se ha de juzgar de la Poesia por orden à la Lengua , dimanando el primitivo lenguaje de los Españoles del Griego , y Phenicio , se pudiera discurrir , que nuestra Poesia primitiva fuesse de la misma indòle , y artificio que la Griega , y Hebrèa mas antigua. Y esto ès todo lo mas verosimil , que se puede alcanzar en este particular ; en que por falta de noticias de los Escritores antiguos no nos ès licito detenernos ; y menos à averiguar , si la Poesia Castellana retiene algo de la Poesia de los primitivos Españoles.

LA felicidad , con que los Españoles cultivaron la Poesia , despues que fueron dominados de los Romanos , dà bien à entender , que esta Arte no era desconocida entre ellos , antes que recibiesen la lengua , y las costumbres de los Latinos.

El siglo de Augusto , que diò à Roma tantos , y tan exelentes Poetas , no fuè me-

A 2.

nos

²
*Poesia
Latina.*

(4)

nos feraz en España que en las otras provincias sujetas al imperio romano. Cayo Julio Hygino, liberto de Augusto, y según Suetonio (3), español de nacimiento, fue uno de los principales ornamentos de aquel siglo, amigo íntimo de Ovidio, escritor de varias obras, y poeta excelente. A él se atribuye el *Astronómico Poético*, que corre con su nombre.

Del mismo tiempo fue nuestro español Sextilio Hena, de quien dice Séneca (4) que fue más ingenioso que erudito, poeta desigual, y que en su estilo se echaba de ver casi lo mismo que Cicerón (5) observó en los poetas cordobeses, que tenían no sé qué de fanfarrón y grosero. Habla aquí Cicerón de los poetas de Córdoba, que Metello llevó consigo a Roma, después de vencido Sertorio; de que puede inferirse el ardor con que los españoles se aplicaron a la poesía latina mucho antes del siglo de Augusto⁵.

Esta observación del orador romano

(3) Lib. de *illust. Gramm.*

(4) Suasor. 6. *Sextilius Hena fuit homo ingeniosus magis, quam eruditus; inaequalis poeta, & poene quibusdam locis talis, quales esse Cicero Cordubenses poetas ait, pingue quiddam sonantes, atque peregrinum.*

(5) Orat. pro Arch. *Ut etiam Cordubae natis poetis pingue quiddam sonantibus, atque peregrinum aures suas dedit.*

⁵ En este pasaje Velázquez quiere demostrar la antigüedad de la tradición literaria en Hispania. Esto le servirá como argumento para posteriores afirmaciones como, por ejemplo, el origen de la rima, que atribuye a los poetas latinos. Lo veremos en la tercera parte del libro.

(4)

nos feráz en España , que en las otras Provincias sujetas al Imperio Romano. Cayo Julio Hygino , Liberto de Augusto , y segun Suetonio , (3) Español de nacimiento , fuè uno de los principales ornamentos de aquel siglo; amigo intimo de Ovidio , Escritor de varias Obras , y Poeta exelente. A èl se atribuye el *Astronomico Poetico* , que corre con su nombre.

Del mismo tiempo fue nuestro Español Sextilio Hena , de quien dice Seneca , (4) que fue mas ingenioso , que erudito ; Poeta desigual , y que en su estilo se echaba de ver casi lo mismo que Ciceron (5) observò en los Poetas Cordoveses , que tenian no sè , que de fanfarron , y grosero. Habla aqui Ciceron de los Poetas de Cordova , que Metello llevò consigo à Roma , despues de vencido Sertorio; de que puede inferirse el ardor , con que los Españoles se aplicaron à la Poesia Latina mucho antes del siglo de Augusto.

Esta observacion de el Orador Romano,
no

(3) Lib. de illust. Gramm.

(4) Suasor. 6. Sextilius Hena fuit homo ingeniosus magis, quàm eruditus; inaequalis Poeta, & poenè quibusdam locis talis, quales esse Cicero Cordubenses Poetas ait, pingue quiddam sonantes, atque peregrinum.

(5) Orat. pro Arch. Ut enim Cordubæ natis Poetis pingue quiddam sonantibus, atque peregrinum aures suas dederit.

(5)

no solo es útil para comprender el gran número de poetas que había entonces por España, sino también para conocer en cierto modo el carácter particular de los poetas españoles, y principalmente el de los Cordobeses, pudiéndose comparar este aire grosero y fanfarrón que Cicerón observa en ellos, con la patavinidad⁶ de que fue notado el mejor de los historiadores, Livio.

En el tiempo de Nerón produjo Córdoba tres grandes poetas en los dos Sénecas, Marco y Lucio, y en Marco Anneo Lucano. A Marco Anneo Séneca, el orador, y a Lucio Anneo Séneca, el filósofo, se atribuyen las tragedias latinas, que andan juntas; y no obstante los defectos que con razón se les notan, no puede negarse que hay en ellas cosas excelentes. Estas son las únicas tragedias latinas que han quedado de la antigüedad. De Lucano solo tenemos el poema de la guerra civil; y todos convienen en que aun teniendo muchos defectos, es uno de los poemas en que hay más cosas que admirar.

En tiempo de Domiciano florecía Marco Valerio Marcial, natural de *Bilbilis*, cuyos epigramas son uno de los principales monumentos

⁶ La «patavinidad» o «paduanidad» se refiere al modo de hablar o particularidad dialectal de Padua (*Patavium* en latín). Quintiliano relata que Asinio Polión usaba el término para criticar al historiador Tito Livio, nativo de esa ciudad. Esto no significa que el dialecto paduano fuese peor o más rústico que otros, sino que a Polión no le gustaba la forma de escribir de Tito Livio, y la atribuía a su condición de provinciano. La palabra podría ser equivalente, quizá, al término «rusticidad». El concepto es común en la época: lo usa Mayans en *El orador cristiano* (1733) y el Padre Isla en su *Fray Gerundio de Campazas* (1758).

(5)

no solo es util para comprehender el gran numero de Poetas , que havia entonces por España , si no tambien para conocer en cierto modo el caracter particular de los Poetas Españoles , y principalmente el de los Cordoveses : pudiendole comparar este ayre grosero, y fanfarron , que Ciceron observa en ellos , con la Patavinidad , de que fue notado el mejor de los Historiadores Livio.

En el tiempo de Neròn produjo Cordova tres grandes Poetas en los dos Senecas Marco , y Lucio ; y en Marco Annèo Lucano. A Marco Annèo Seneca , el Orador , y à Lucio Annèo Seneca , el Philosopho , se atribuyen las Tragedias Latinas , que andan juntas ; y no obstante los defectos , que con razon se les notan , no puede negarse , que hai en èllas cosas exelentes. Estas son las unicas Tragedias Latinas , que han quedado de la antigüedad. De Lucano solo tenèmos el Poema de la guerra civil ; y todos convienen, en que aun teniendo muchos defectos , es uno de los Poemas , en que hai mas cosas, que admirar.

En tiempo de Domiciano , florecia Marco Valerio Marcial , natural de *Bilbilis* ; cuyos epigrammas son uno de los principales monumentos

(6)

mentos de la buena poesía⁷ latina. El mismo Marcial hace mención de otros poetas españoles de su tiempo como fueron Unico, su pariente, de quien dice que tenía otro hermano también poeta (6); Canio, natural de *Gades* (7); Deciano de *Emerita* (8), y Liciniano de *Bilbilis* (9).

Desde este tiempo hasta el de Constantino, no hay memoria particular de algún poeta español. En tiempo de Constantino y sus hijos, florecía Juvenco Presbítero, que puso el Evangelio en versos hexámetros; y fue el primer poeta eclesiástico, cuyo ejemplo imitaron después Prudencio, Arator y Sedulio.

Latino Pacato (10), en el panegírico al emperador Teodosio, dice que entonces

(6) Lib. 12, ep. 44.

(7) Lib. I, ep. 61 y 69; lib. 3, ep. 20.

(8) Lib. I, ep. 61 y 39.

(9) Lib. I, ep. 61. D. Nicolás Antonio, entre los poetas españoles contemporáneos de Marcial, coloca a Materno y Lucio, de que el mismo Marcial hace mención, del primero en el lib. 10, epig. 37, y del segundo en el lib. 4, epig. 55. Pero del contexto de estos lugares solo parece que Materno era gran jurisconsulto, y Lucio gran orador; y nada dice por donde se pueda inferir que fuesen poetas.

(10) Paneg. ad Theodos. *Haec durissimos milites, facundissimos oratores, clarissimos Vates parit.*

⁷ Hasta quince veces aparecerá esta expresión en el libro. El concepto de *buena poesía* tiene un valor normativo similar al que tiene el de *buen gusto*. Véase lo dicho en el apartado 4.7.5.

(6)

mentos de la buena Poesía Latina. El mismo Marcial haze mencion de otros Poetas Españoles de su tiempo ; como fueron Unico su pariente, de quien dice , que tenia otro hermano tambien Poeta ; (6) Canio , natural de Gades ; (7) Deciano de *Emerita* , (8) y Liciniano de *Bilbilis*. (9)

Desde este tiempo hasta el de Constantino , no hai memoria particular de algun Poeta Español. En tiempo de Constantino , y sus hijos florecia Juvenco Presbitero , que puso el Evangelio en versos exámetros ; y fuè el primer Poeta Eclesiastico , cuyo exemplo imitaron despues Prudencio , Arator , y Sedulio.

Latino Pacato (10) en el Panegyrico al Emperador Theodosio dice : Que entonces
pro-

(6) Lib. 12. ep. 44.

(7) Lib. 1. ep. 61. y 69. lib. 3. ep. 20.

(8) Lib. 1. ep. 61. y 39.

(9) Lib. 1. ep. 61. D. Nicolas Antonio entre los Poetas Españoles contemporaneos de Marcial coloca à Materno , y Lucio , de que el mismo Marcial hace mencion : del primero en el lib. 10. epig. 37. y del segundo en el lib. 4. epig. 55. Pero del contexto de estos lugares solo parece , que Materno era gran Jurisconsulto , y Lucio gran Orador : y nada dice , por donde se pueda inferir que fuessen Poetas.

(10) i aneg. ad Theodos. *Haec durissimos milites , facundissimos Oratores , clarissimos Uates parit.*

(7)

producía España⁸ fortísimos soldados, elocuentísimos oradores y excelentes poetas. San Jerónimo (11) habla de Aquilio Severo, español, que florecía en tiempo de Valentiniano, y compuso en prosa y verso una obra intitulada *Conversión, o Vuelta*, y también *Tránsito*, por contenerse en ella las cosas particulares de su vida.

Nadie ignora el mérito de las poesías del español Aurelio Prudencio, que vivía en el siglo IV. Sus poemas no solo son dignos de estimación por su elegancia, sino por lo mucho que conducen para ilustrar la historia eclesiástica de aquellos siglos.

No hablo aquí de Silio Itálico, que fue muy anterior a estos; ni de Rufo Festo Avieno, que floreció en tiempo de Teodosio el grande; ni tampoco de S. Dámaso Papa, porque no me los excluyan los que quisieren disputar si fueron o no españoles.

Entre las inscripciones de España publicadas por Grutero, Muratori, Reynesio⁹, y otros, se encuentran diferentes epigramas latinos, que parecen de este tiempo, y prueban asimismo que el gusto de la poesía era general en toda la nación. Tal es la inscripción

(11) De Script. Eccles. cap. 3.

⁸ *España* y *español* tienen un uso muy concreto en el libro. La afirmación de Velázquez puede resultarnos extraña, pues se refiere a una época histórica muy anterior a la que hoy entenderíamos con estas designaciones. Los términos aparecerán varias veces en el libro, y relacionado con esos conceptos encontraremos más abajo el término *nación*, al que le ocurre algo parecido en su uso.

⁹ Alude aquí a las fuentes principales de inscripciones latinas en la época. Este corpus había sido recogido, entre otros, por Johannes Gruterus (1560-1627), filólogo y bibliotecario nacido en Amberes, autor de las *Inscriptiones antiquae totius orbis Romani in corpus absolutissimum redactae cum indicibus*, Heidelberg, 1602; Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), historiador y erudito italiano, responsable de una vasta obra entre la que se incluye los *Rerum Italicarum Scriptores* (1723-1738), las *Antiquitates Italicae Medii Aevi* (1738-1743) y el *Novum Thesaurum Veterum Inscriptionum* (1738-1743); y Thomas Reinesius (1587-1667), médico y humanista alemán muy interesado por la epigrafía latina, que compuso *Syntagma inscriptionum antiquarum* (1682).

(7)

producía España fortísimos Soldados ; eloquentísimos Oradores , y excelentes Poetas. S. Geronimo (11) habla de Aquilio Severo , Español , que florecía en tiempo de Valentiniano , y compuso en prosa , y verso una obra intitulada : *Conversion* , ò *Buelta* , y tambien *Transito* ; por contenerse en ella las cosas particulares de su vida.

Nadie ignora el merito de las Poesias del Español Aurelio Prudencio , que vivia en el siglo quarto. Sus Poemas no solo son dignos de estimacion por su elegancia , si no por lo mucho que conducen para ilustrar la Historia Eclesiastica de aquellos siglos.

No hablo aqui de Silio Italico , que fuè muy anterior à estos ; ni de Rufo Festo Avieno , que floreció en tiempo de Theodosio el grande ; ni tampoco de S. Damafo Papa ; porque no me los excluian , los que quisieren disputar , si fueron ò no Españoles.

Entre las inscripciones de España publicadas por Grutero , Muratori , Reynesio , y otros , se encuentran diferentes Epigrammas Latinos , que parecen de este tiempo , y prueban asimismo , que el gusto de la Poesia era general en toda la Nacion. Tal es la inscripcion del

(11) De Script. Eccles. Cap. 3.

(8)

del puente de Alcántara, dedicada a C. Julio Lacer, su artífice (12); las tres de Tarragona (13), que hablan de los dos famosos aurigas Fusco y Euticete, y de un niño que falleció de tierna edad.

Inundada España por los godos y demás gentes septentrionales, al principio del siglo V, se empezó a perder el gusto de la buena poesía, degenerando ésta de aquella gracia y nobleza con que los españoles la habían recibido de los romanos. La rudeza y la barbaridad¹⁰ gótica no fue lo único que intervino en esta corrupción. Los poetas eclesiásticos, que entonces se apoderaron de las musas, careciendo de la lección de los buenos originales, y rehusando imitarlos, por parecerles peligrosos para las buenas costumbres, sin estudio ni genio particular, escribían himnos, epitafios y otras poesías semejantes para el uso de las iglesias, y para satisfacer la devoción de los fieles, a quienes aconsejaban huir de la lección de los versos de los gentiles. Y esta fue una de las principales causas de la corrupción del gusto en la poesía.

(12) Morales. Chronic. Lib. 9 cap. 28.

(13) Morales. Ant. de las ciud. de España, pág. 67.

¹⁰ Sobre los conceptos *barbaridad* y *barbarie* puede verse Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 418-422). Velázquez usa este término, muy empleado en su época, como sinónimo de *barbarie*, es decir, con el valor de falta de cultura, de civilidad.

(8)

del Puente de Alcantara dedicada â C. Julio Lacer , su Artifice ; (12) las tres de Tarragona , (13) que hablan de los dos famosos Aurigas Fusco , y Euticete ; y de un niño , que falleciò de tierna edad.

Inundada España por los Godos , y demás Gentes Septentrionales al principio del siglo quinto , se empezó à perder el gusto de la buena Poesia , degenerando esta de aquella gracia , y nobleza , con que los Españoles la havian recibido de los Romanos. La rudeza , y la barbaridad Gotica no fue lo unico , que intervino en esta corrupcion. Los Poetas Eclesiasticos , que entonces se apoderaron de las Musas , careciendo de la leccion de los buenos originales , y rehusando imitarlos , por parecerles peligrosos para las buenas costumbres , sin estudio , ni genio particular escribian hymnos , epitaphios , y otras Poesias semejantes para el uso de las Iglesias , y para satisfacer la devocion de los fieles , à quienes aconsejaban huir de la leccion de los versos de los Gentiles. Y esta fue una de las principales causas de la corrupcion del gusto en la Poesia.

No

(12) Morales. Chronic. lib. 9. Cap. 28.

(13) Morales. ant. de las Ciud. de España. pag. 67.

(9)

No sabemos si los españoles tomaron algo de la poesía septentrional, que acaso traerían consigo los godos. Todos los poetas de este tiempo, de que hay memoria, escribieron sus versos en latín.

Sidonio Apolinar¹¹ (14) alaba no sé qué poeta andaluz, contemporáneo suyo, que dejando su patria, había pasado a Rávena. Idacio¹² (15) habla de un poeta español, llamado Merobaudes, que dice era de ilustre nacimiento, orador elocuente, y poeta que merecía compararse con los antiguos; y añade que floreció en tiempo de Teodosio el Joven. En tiempo del mismo Teodosio vivía Draconcio, que según S. Isidoro¹³ (16) compuso en versos latinos heroicos el poema de la Creación del Mundo. También pertenece al siglo V el Obispo Ceponio, que escribió unos versos comparando la fábula de Faetón con la caída de Satanás, cuando fue arrojado del Cielo.

En el siglo VI florecía Orencio, o-

(14) Carm. ad Felic. magn.

Sed nec tertius ille nunc legetur:

Baetim qui patrium semen relinquens

Undosae petiit sitim Ravennae.

(15) Chronic. ad ann. 19 Theodos jun.

(16) De script. eccles. cap. 24.

¹¹ Sidonio Apolinar, obispo y escritor galo-romano del siglo V.

¹² Idacio, obispo de Chaves y cronista hispano-romano también del siglo V.

¹³ Se refiere a San Isidoro y su *De scriptoribus ecclesiasticis* (o *De viris illustribus*), escrita entre 615 y 618.

(2)

No sabemos, si los Españoles tomaron algo de la Poesia Septentrional, que acaso traerian consigo los Godos. Todos los Poetas de este tiempo, de que hai memoria, escribieron sus versos en latin.

Sidonio Apolinar (14) alaba no sè que Poeta Andaluz contemporaneo suyo, que dexando su Patria, havia passado à Ravena. Idacio (15) habla de un Poeta Español, llamado Merobaudes, que dice, era de ilustre nacimiento, Orador eloquente, y Poeta, que merecia compararse con los antiguos; y añade, que floreció en tiempo de Theodosio el Joven. En tiempo del mismo Theodosio vivia Draconcio, que segun San Isidoro, (16) compuso en versos Latinos heroicos el Poema de la Creacion del Mundo. Tambien pertenece al siglo quinto el Obispo Ceponio, que escribió unos versos, comparando la fabula de Phaeton con la caída de Satanàs, quando fue arrojado del Cielo.

En el siglo sexto florecia Orencio, ò
B Orien-

(14) Carm. ad Felic. magn.

„ Sed nec tertius ille nunc logetur,
„ Bactin qui patriam senat relinquens
„ Unctisae patit sitim Ravennae.

(15) Chronic. ad ann. 19. Theodos. iun.

(16) De Script. Eccles. cap. 24.

(10)

Oriencio, de quien habla Sigeberto Gemblacense¹⁴ (17). De Oriencio tenemos el *Conmonitorio*, escrito en versos hexámetros y pentámetros, que publicó con sus notas el P. Martín Antonio del Río, y más entero y correcto D. Juan Tamayo de Salazar (*).

Del siglo séptimo fueron S. Ildefonso, Arzobispo de Toledo, que compuso diferentes epitafios y epigramas; San Eugenio, tercero Arzobispo de la misma Iglesia, que continuó el poema de la Creación del Mundo de Draconcio, y escribió diferentes poesías que están manuscritas en un códice gótico de la librería de la Iglesia de Toledo; y San Valerio Abad, que en tiempo de Wamba componía diferentes poesías, que asegura Morales¹⁵ (18) haber visto manuscritas en un códice de la Iglesia de Oviedo. De Juliano, Arzobispo de Toledo, y Tajón, Obispo de Zaragoza, hay también memoria que escribieron poesías latinas.

También tenemos algunas inscripciones góticas, en que han quedado algunas reliquias de la poesía de aquellos tiempos; y por ellas puede juzgarse cuál fue la corrupción

(17) De Script. Eccles. cap. 34.

(*) Martirolog. Hisp. tom. 4. día 7 de julio.

(18) *Chronic.* Lib. 12, cap. 51.

¹⁴ Sigeberto Gemblacense (Sigebert o Sigeberto de Gembloux, en Bélgica, muerto en 1112), cronista benedictino, autor de *De viris illustribus*, que, como la de San Isidoro, es también una obra dedicada a los escritores eclesiásticos.

¹⁵ Ambrosio de Morales, humanista, historiador y arqueólogo español del siglo XVI; Velázquez cita en concreto dos obras suyas como son la *Crónica General de España* (1574-1577-1586), continuación de la *Crónica* de Florián de Ocampo, y *Antigüedades de las ciudades de España* (1575), cuyo hilo conductor es la historia arqueológica de los lugares citados en la *Crónica* de Ocampo. Morales es para Velázquez una fuente para la literatura latina y medieval.

(10)

Oriencio , de quien habla Sigeberto Gemblacense. (17) De Oriencio tenemos el *Commonitorio* escrito en versos exámetros , y pentámetros , que publicó con sus notas el P. Martin Antonio del Rio ; y mas entero , y correcto D. Juan Tamayo de Salazar. (★)

Del siglo septimo fueron S. Ildephonso Arzobispo de Toledo , que compuso diferentes Epitaphios , y Epigrammas : San Eugenio tercero Arzobispo de la misma Iglesia , que continuò el Poema de la Creacion del Mundo de Draconcio , y escribió diferentes Poesias , que estan Mss. en un Codice Gothico de la Libreria de la Iglesia de Toledo : y S. Valerio Abad , que en tiempo de Uvamba componia diferentes Poesias , que asegura Morales , (18) haver visto Mss. en un Codice de la Iglesia de Oviedo. De Juliano Arzobispo de Toledo , y Tajon Obispo de Zaragoza hai tambien memoria , que escribieron Poesias Latinas.

Tambien tenemos algunas Inscripciones Gothicas : en que han quedado algunas reliquias de la Poesia de aquellos tiempos ; y por ellas puede juzgarse qual fue la corrupcion del

(17) De Script. Eccles. cap. 34.

(★) Matirolog. Hisp. tom. 4. dia 7. de Julio.

(18) *Chronic.* Lib. 12, cap. 51.

(11)

del gusto en esta línea. Tal es el epitafio de Ataúlfo en Barcelona (19), si acaso es antiguo; los de San Prudencio, Obispo de Tarazona, y el Arcediano Pelagio (20); la inscripción de la Iglesia de San Juan, fundada por Reccesvinto en Baños (21); el epitafio de Justa hallado junto al convento del Tardón (22), y las dos inscripciones de Wamba puestas en Toledo (23).

Los árabes, que invadieron a España en el siglo VIII, y se apoderaron después de casi toda la Provincia, introdujeron en la poesía, como en las demás artes y ciencias, una alteración considerable. Pero no faltan algunos poetas Españoles, que así en este como en los siguientes siglos, conservasen la poesía latina, que había prevalecido en tiempo de los Godos.

Del siglo VIII fue Theodulfo, Obispo de Orleans en Francia, y español de nacimiento, de quien tenemos las poesías y otras diferentes obras publicadas por el P. Sirmondo¹⁶, y otros.

(19) Morales. *Chronic.* Lib 11. cap. 14.

(20) Morales. *Chronic.* Lib 11. cap. 74.

(21) Morales. *Chronic.* Lib 12. cap. 37.

(22) Morales. *Chronic.* Lib 12. cap. 37.

(23) Morales. *Chronic.* Lib 12. cap. 48.

¹⁶ P. Sirmondo (o Jacques Sirmond, 1559-1651), erudito francés que durante la primera mitad del siglo XVII editó unos cuarenta autores y cronistas latinos bizantinos y de la época medieval.

(11)

del gusto en esta linea. Tal es el Epitaphio de Araulpho en Barcelona , (19) si acaso es antiguo : los de S. Prudencio Obispo de Tarazona , y el Arcediano Pelagio ; (20) la Inscripcion de la Iglesia de San Juan , fundada por Reccesvinto en Baños ; (21) el Epitaphio de de Justa hallado junto al Convento del Tardon ; (22) y las dos Inscripciones de Uvamba puestas en Toledo. (23)

Los Arabes , que invadieron à España en el siglo octavo , y se apoderaron despues de casi toda la Provincia , introduxeron en la Poesia , como en las demàs Artes , y Ciencias, una alteracion considerable. Pero no faltan algunos Poetas Españoles , que assi en este, como en los siguientes siglos , conservassen la Poesia Latina , que havia prevalecido en tiempo de los Godos.

Del siglo octavo fue Theodulpho Obispo de Orleans en Francia , y Español de nacimiento , de quien tenemos las Poesias , y otras diferentes obras publicadas por el P. Sirmondo , y otros.

B 2

En

(19) Morales. *Chronic.* Lib. 11. cap. 14.

(20) Morales. *Chronic.* Lib. 11. cap. 74.

(21) Morales. *Chronic.* Lib. 12. cap. 37.

(22) Morales. *Chronic.* Lib. 12. cap. 37.

(23) Morales. *Chronic.* Lib. 12. cap. 48.

(12)

En el siglo nono florecían Álvaro Cordobés, de quien tenemos algunos poemas latinos, que acaba de publicar el P. Flores¹⁷ (24); el Arcipreste de Córdoba Cipriano, cuyas poesías también ha publicado el mismo autor (25); y San Eulogio Mártir, natural de Córdoba, de quien sabemos por Álvaro (26), que compuso versos. También vivía por entonces otro español llamado Prudencio, o Galindón Prudencio, que fue Obispo en Francia. Nicolás Camasucio publicó sus poesías en el catálogo de los Obispos Tricasinios (27). En el siglo décimo hay memoria de Salvo, Abad del monasterio de Albelda, del cual se sabe que escribió algunos versos e himnos.

Algunas inscripciones del tiempo de la cautividad de los árabes se hallan también escritas en versos latinos del mismo gusto que la poesía del tiempo de los godos. Puede servir de ejemplo la inscripción del Monje Amansvindo, hallada cerca de Málaga, que publicó Aldrete¹⁸ (28); la de D. Diego Ximenez,

(24) España Sagrada. t. II. p. 275.

(25) Esp. Sagr. t. II. p. 524.

(26) En la vida de S. Eulogio

(27) Pág. 163.

(28) Orig. de la Leng. Cast. lib. 3. cap. 18.

¹⁷ Fray Enrique Flórez, historiador contemporáneo de Velázquez con el que tuvo sus más y sus menos, es autor de la *España Sagrada*, obra historiográfica fundamental que sobrepasa los límites de la historia eclesiástica.

¹⁸ El erudito malagueño Bernardo de Aldrete es autor del tratado *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que hoy se usa en España* (Roma, 1606), un estudio pionero sobre los orígenes de nuestra lengua.

En el siglo nono florecían Alvaro Cordoves , de quien tenemos algunos Poemas Latinos, que acaba de publicar el P. Florez; (24) el Arzipreste de Cordova Cypriano ; cuyas Poesias tambien ha publicado el mismo Autor ; (25) y San Eulogio Martyr , natural de Cordova , de quien sabemos por Alvaro, (26) que compuso versos. Tambien vivia por entonces otro Español llamado Prudencio , ò Galindon Prudencio , que fue Obispo en Francia. Nicolàs Camafucio publicò sus Poesias en el Catalogo de los Obispos Tricafinos. (27) En el siglo decimo hai memoria de Salvo, Abad del Monasterio de Albelda , del qual se sabe , que escribió algunos versos , y Hymnos.

Algunas Inscripciones del tiempo de la captividad de los Arabes se hallan tambien escritas en versos Latinos del mismo gusto, que la Poesia del tiempo de los Godos. Puede servir de exemplo la Inscripcion del Monge Amanfvindo , hallada cerca de Malaga , que publicò Aldrete ; (28) la de D. Diego Ximenez,
Se-

(24) España Sagrada. t. 11. p. 275:

(25) Esp. Sagr. t. 11. p. 524.

(26) En la vida de S. Eulogio.

(27) Pag. 163.

(28) Orig. de la Leng, Cast. lib. 3. cap. 18.

(13)

Señor de los Cameros, y es del año 1187 de Christo (29); la lámina de la translación de las reliquias de San Prudencio al convento de Nájera por el Rey D. García (30); y el epitafio de San Vicente Mártir en el monasterio de San Claudio de León (31).

En fin, la poesía llegó entonces a ser el empleo y diversión de todos los que en algún modo manejaban las letras; y Álvaro Cordubense¹⁹ (32); que florecía en el siglo nono, habla de ello como de una vana ocupación en que San Eulogio y él habían consumido parte de su juventud.

3. Poesía árábica

COMO regularmente los vencidos reciben en todo las leyes de los vencedores, los árabes que dominaron a España cerca de ochocien-

(29) Morales. *Chronic.* Lib. II. cap. ult.

(30) Morales. *ibid.*

(31) Morales. *Chronic.* Lib. 12. cap. 19.

(32) En la vida de S. Eulogio manuscrita en un códice gótico de la librería de Toledo. *Nam pueriles contentiones pro doctrinis quibus dividebatur, no odiosè, sed delectabiliter epistolatim in invicem egimus: & RITHMICIS VERSIBUS non laudibus mulcebatur: & hoc erat exercitium nobis melle suavior, favis iucundior..... ita ut volumina conderemus, quae postea aetas matura abluenda, nè in posteros remanerent, decrevit.*

¹⁹ Álvaro Cordubense, o Paulo Álvaro Cordubense, escritor mozárabe autor del tratado de moral *Indiculus luminosus* (854), y de una *Vita vel passio Divi Eulogii* (860), obras que cita expresamente Velázquez en esta primera parte y luego en la tercera parte de los *Orígenes*.

Señor de los Cameros , y es del año 1187 de Christo ; (29) la lamina de la translacion de las Reliquias de S. Prudencio al Convento de Naxera por el Rey Don Garcia ; (30) y el Epitaphio de San Vicente Martyr en el Monasterio de S. Claudio de Leon. (31)

En fin , la Poesia llegó entonces à ser el empleo , y diversion de todos los que en algun modo manejaban las Letras : y Alvaro Corduense , (32) que florecia en el siglo nono, habla de ello , como de una vana ocupacion, en que San Eulogio , y èl havian consumido parte de su juventud.

Como regularmente los vencidos reciben en todo las leyes de los vencedores , los Arabes, que dominaron à España cerca de ochocientos

³
Poesia
Arabi-
84.

TOS

(29) Morales. *Chronic.* Lib. 11. cap. ult.

(30) Morales. *ibid.*

(31) Morales. *Chronic.* Lib. 12. cap. 19.

(32) En la vida de S. Eulogio Mil. en un Codice Gothico de la Libreria de Toledo. *Nam pueriles contentiones pro doctrinis quibus dividebamur , non odiose , sed delectabiliter Epistolatim in invicem egimus : & RITHMICIS VERSIBUS nos laudibus mulcebamur : & hoc erat exercitium nobis melle suavior , faris iucundior. ita ut v. lumina cenderemus , que postica etas matura ablucenda , nè in posteros remanerent , de. crevit.*

(14)

tos años, introdujeron en ella su lengua y su literatura, y con esta también su poesía; de suerte que la poesía arábica vino a ser tan vulgar en España, como lo era en la África misma. Para comprender cuán presto se introdujo en España esta poesía, lo mucho que los españoles se dieron a ella, y el total abandono en que vino a caer la latina, bastará observar lo que acerca de esto dejó escrito el mismo Álvaro Cordubense (33). Dice que era tanto lo que los españoles habían olvidado el latín por el árabe, que apenas entre mil se hallaría uno que supiese escribir en lengua latina una carta; que todos se habían dado a la lengua arábica, y a los libros caldeos, y que apenas se hallaría

(33) En el *Indículo luminoso* de un manuscrito de la librería de la Iglesia de Córdoba, publicado por el P. Flórez, Esp. sag. tom. II, p. 274. *Ita ut omni Christi collegio vix inveniatur unus in milleno hominum numero, qui salutaris fratri possit rationabiliter dirigere litteras: & reperitur absque numero multiplices turbas, qui eruditè caldaicas verborum explicet pompas, ita ut metricè eruditiori ab ipsis gentibus carmine, & sublimiore pulcritudine finales clausulas unius litterae coarctatione decorent: & juxta quod linguae ipsius requirit idioma, quae omnes vocales apices commata claudit, & cola, rithmicè, immo ut ipsius competit metricè universi alphabeti litterae per varias dictiones plurimas variantes uno fine constringuntur, vel simili apice.*

tos años , introduxeron en ella su lengua , y su literatura , y con esta tambien su Poesia; de suerte , que la Poesia Arabiga vino à ser tan vulgar en España , como lo era en la Africa misma. Para comprehender , quan presto se introduxo en España esta Poesia , lo mucho que los Españoles se dieron à ella , y el total abandono en que vino à caer la Latina , bastará observar lo que acerca de esto dexò escrito el mismo Alvaro Corduense. (33) Dice , que era tanto lo que los Españoles havian olvidado el Latin por el Arabe , que apenas entre mil se hallaria uno , que supiesse escribir en lengua Latina una Carta ; que todos se havian dado à la lengua Arabiga , y à los libros Caldeos ; y que apenas se hallaria
quien

(33) En el *Indiculo luminoso* ; de un Mss. de la Libreria de la Iglesia de Cordova , publicado por el P. Florez, Esp. Sag. t.11. p.274. *Ita ut omni Christi Collegio vix inveniatur unus in milleno hominum numero , qui salutaris fratri p̄ssit rationabiliter dirigere literas : & reperitur absque numero multiplices turbas , qui erudite Caldaicas verborum explicet pompas , ita ut metricè eruditiori ab ipsis gentibus carmine , & sublimiore pulcritudine finales clausulas unius literae coarctatione decorent : & iuxta quod linguae ipsius requirit idioma , quæ omnes vocales apices commata e audit , & cola , rhythmicè , imò no ut ipsas competit metricè universi alphabeti literae per varias dictiones plurimas variantes uno si se constringuntur , vel simili apice.*

(15)

quien no supiese escribir el árabe con delicadeza, y componer versos en la misma lengua con más primor y gracia que los árabes mismos.

Así es que en el espacio de cerca de ocho siglos que fueron dueños de este continente, produjo España una infinidad de poetas árabes, que pueden verse en la *Biblioteca Hispana* de D. Nicolás Antonio, en la *Oriental* de Mr. Herbelot²⁰, y en la *Arábico-Hispana* de los manuscritos árabes del Escorial, compuesta por D. Miguel Cassiri²¹, que está para salir a luz , en la cual se verán muchos poetas arábigos españoles, de que no había noticia, y cuyos escritos se conservan hoy entre los manuscritos de aquella biblioteca. La mayor parte de estos poetas fue de la Andalucía, y de las dos famosas academias de Córdoba y Sevilla. Escribían en verso de las materias más serias, como de la religión, de la moral, de la política, de la historia natural y de la literatura; como Ebn Tarhun Sevillano, que floreció año 691 de la hégira, y escribió en versos de la creación del hombre, de la alma, y la descripción del templo de Meca. Otros escribían de la poética, como Dhialdin Alkhazrag, que floreció en el siglo sexto

²⁰ Se refiere a la *Bibliothèque orientale ou Dictionnaire universel contenant généralement tout ce qui regarde la connaissance des peuples de l'Orient...* (París, Compagnie des libraires, 1697) de Berthélemy d'Herbelot de Molainville.

²¹ Cita aquí la *Bibliotheca Arabico-Hispana Escorialensis* (Madrid, Antonio Pérez Soto, 1760-1770, 2 vol.) del sacerdote maronita Miguel Casiri, que por los años de elaboración y publicación de los *Orígenes* estaba llevando a cabo la labor de catalogación de los manuscritos árabes de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

quien no supiese escribir el Arabe con delicadeza , y componer versos en la misma lengua con mas primor , y gracia , que los Arabes mismos.

Asi es que en el espacio de cerca de ocho siglos , que fueron dueños de este Continente , produjo España una infinidad de Poetas Arabes , que pueden verse en la *Bibliotheca Hispana* de D. Nicolàs Antonio , en la *Oriental* de Mr. Herbelot , y en la *Arabico-Hispana* de los Mss. Arabes del Escorial compuesta por D. Miguèl Calsiri , que està para salir à luz ; en la qual se veràn muchos Poetas Arabicos Españoles , de que no havia noticia , y cuyos Escritos se conservan oy entre los Mss. de aquella Bibliotheca. La mayor parte de estos Poetas fue de la Andaluzia , y de las dos famosas Academias de Cordova , y Sevilla. Escribian en verso de las materias mas serias , como de la Religion , de la Moral , de la Politica , de la Historia Natural , y de la Literaria ; como Ebn Tarhun Sevillano , que florecia año 691. de la Egira , y escribió en en verso de la creacion del hombre , de la Alma , y la descripcion del Templo de Meca. Otros escribian de la Poetica , como Dhialdia Alkhazrag , que floreció en el siglo sexto de

(16)

de la hégira, y escribió un poema intitulado *Tesoro de los Poetas*. Otros comentaban los poemas famosos, como Ebn Forgia, que vivía en el siglo V de la hégira, y compuso un comentario sobre el famoso poeta Almotuabi; y Ebn Macrana, que escribió otro sobre el Poema *de los Animales* de Abiotman, poeta persa.

El talento poético no estuvo entonces reducido a solos los hombres: también florecieron muchas mujeres doctas en la poesía, aventajándose a las demás damas andaluzas²². Entre los manuscritos árabes del Escorial se conservan poesías de muchas poetisas españolas, y entre ellas es famosa María Alphaisuli, natural de Sevilla, que florecía en el siglo cuarto de la hégira, y fue en su tiempo la Sapho de la poesía árabe.

Además de los poetas, cuyas obras existen, hubo otros muchos en España, de que ha quedado memoria en las Bibliotecas de los escritores españoles árabes, que compusieron los mismos mahometanos, y se conservan algunas entre los códices manuscritos del Escorial, como la Biblioteca arábigo-hispana de los califas, capitanes, filósofos, poetas y mujeres doctas de España, que

²² Velázquez pone atención a la literatura escrita por mujeres en varios lugares de los *Orígenes*, algo que nos parece un aspecto muy destacable.

de la Egira , y escribió un Poema intitulado *Thesoro de los Poetas*. Otros comentaban los Poemas famosos , como Ebn Forgia , que vivia en el siglo quinto de la Egira , y compuso un Comentario sobre el famoso Poeta Almotuabi ; y Ebn Macrana , que escribió otro sobre el Poema *de los Animales* de Abiotman Poeta Persa.

El talento Poetico no estuvo entonces reducido à solos los hombres : tambien florecieron muchas Mugeres doctas en la Poesia , aventajandose à las demás las Damas Andaluzas. Entre los Mss. Arabes del Escorial se conservan Poesias de muchas Poetisas Españolas , y entre ellas es famosa Maria Alphaisulí natural de Sevilla , que florecia en el siglo quarto de la Egira , y fue en su tiempo la Sapho de la Poesia Arabe.

A demás de los Poetas , cuyas obras existen , hubo otros muchos en España , de que ha quedado memoria en las Bibliothecas de los Escritores Españoles Arabes , que compusieron los mismos Mahometanos , y se conservan algunas entre los Codices Mss. del Escorial ; como la Bibliotheca Arabico-Hispana de los Caliphas , Capitanes , Philosophos , Poetas , y Mugeres doctas de España , que
 escribió

(17)

escribió en cuatro gruesos volúmenes Ebn Alkhatib Mahomad Ben Abdalla, que florecía en el año 711 de la hégira; y la historia de todos los españoles y africanos famosos en las artes y ciencias, principalmente en la poesía, que escribió Ben Mahomad Abu Nassar Alphath, natural de Sevilla, que vivía en el siglo sexto de la hégira, cuyo escrito está también en la biblioteca del Rey de Francia. La poesía arábica fue usada en España todo el tiempo que duró en ella la dominación de los moros, y ambas tuvieron un mismo fin.

4. Poesía provenzal o lemosina

LA poesía provenzal o lemosina es la vulgar más antigua que se conoce en Europa, y sube con la misma lengua provenzal hasta el siglo undécimo. Esta poesía se extendió por todas las partes donde se hablaba el lenguaje provenzal o lemosín; esto es, en el condado de Languedoc, en el Rosellón, en Provenza, en el condado de Barcelona, en el reino de Valencia, y el de Murcia, en Mallorca, Menorca, Cerdeña, y otras partes en que aún hoy permanece. Sus poetas se llaman *trovadores*, y a la arte de

(17)

escribió en quatro gruesos volumenes Ebn Alkhatib Mahomad Ben Abdalla , que florecia en el año 711. de la Egira ; y la Historia de todos los Españoles , y Africanos famosos en las Artes , y Ciencias , principalmente en la Poesia , que escribió Ben Mahomad Abu Nassar Alphath , natural de Sevilla , que vivia en el siglo sexto de la Egira, cuyo Escrito está tambien en la Bibliotheca del Rey de Francia. La Poesia Arabiga fue usada en España todo el tiempo , que duró en ella la dominacion de los Moros , y ambas tuvieron un mismo fin.

LA Poesia Provenzal , ò Lemosina, es la vulgar mas antigua que se conoce en Europa , y sube con la misma lengua Provenzal hasta el siglo undecimo. Esta Poesia se extendió por todas las partes donde se hablaba el language Provenzal , ò Lemosin : esto es , en el Condado de Languedoc , en el Rosellon , en Provenza , en el Condado de Barcelona , en el Reyno de Valencia , y el de Murcia , en Mallorca , Menorca , Cerdeña , y otras partes , en que aun oy permanece. Sus Poetas se llamaban *Trovadores* , y â la Arte de

[†]
Poesia
Provenzal , ò
Lemosina.

C

com-

(18)

componer versos nombraban *gaya ciencia*, o *gay saber*, que vale tanto como ciencia agradable y divertida.

Es de creer que desde que en tantos parajes de España se habló la lengua provenzal, fue igualmente conocida en ella la poesía lemosina. Los poetas provenzales españoles de que tenemos noticia suben hasta el siglo undécimo. En él vivía D. Pedro I de Aragón, si acaso es a él, y no a D. Pedro II a quien deben atribuirse los versos provenzales de que habla Guillermo Castel²³ (34).

En el siglo duodécimo los hizo D. Alonso Primero de Aragón (35). En el decimotercio florecía Mossen Jordi, valenciano, que fue criado del Rey D. Jaime el Conquistador (36); Mosen Jayme Febrèr (37), Guillem de Berguedam, Barón catalán, y Vizconde de Berghedan o

(34) Hist. de Languedoc. Lib. 3, cap. I

(35) Tiene una canción y una tensión con Giraldo de Bornello entre los manuscritos de la Biblioteca Vaticana, código 3204.

(36) Gaspar Escolano²⁴, *Historia de Valenc.* Lib. I, cap. 14. trae algunos versos suyos, diciendo que fue 100 años antes del Petrarca, y que vivía en 1250. También hay versos suyos en el *Cancionero general*²⁵, impreso en Amberes 1573.

²³ Se trata de la *Mémoire de l'histoire du Languedoc curieusement et fidèlement recueillis de divers auteurs...* (Toulouse, 1633) obra póstuma del historiador francés Guillaume Catel (1560-1626).

²⁴ Gaspar Escolano, autor de la *Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* (Valencia, 1610), continuada en una *Segunda parte de la Década primera de la historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia* (Valencia, 1611).

²⁵ Dos son los cancioneros citados por el marqués de Valdeflores como fuentes para el conocimiento de las literaturas peninsulares. Uno es el «*Cancionero antiguo*» o también «*Cancionero de poetas antiguos*» de Juan Alfonso de Baena, tal y como lo cita Velázquez, manuscrito en la Biblioteca de El Escorial, y que no sería editado hasta 1851 en edición de Pedro José Pidal y Eugenio de Ochoa. El otro es el *Cancionero General* reunido por Hernando del Castillo, publicado en Valencia en 1511, y que se reimprimió hasta nueve veces, casi siempre con variantes, siendo la última la edición de Amberes de 1573. Velázquez se refiere a esta obra como el «*Cancionero General de Sevilla 1535*» (es la tercera edición) y el «*Cancionero General de Amberes 1573*» (la última edición que se hizo en el siglo XVI de este texto).

componer versos nombraban *Gaya ciencia*, ò *Gay saber*, que vale tanto como ciencia agradable, y divertida.

Es de creer, que desde que en tantos parages de España se habló la lengua Provenzal, fue igualmente conocida en ella la Poesía Lemosina. Los Poetas Provenzales Españoles, de que tenemos noticia, suben hasta el siglo undecimo. En él vivia D. Pedro I. de Aragon, si acaso es à él, y no à D. Pedro II. à quien deben atribuirse los versos Provenzales, de que habla Guillermo Castèl.

(34)

En el siglo duodecimo los hizo D. Alfonso Primero de Aragon. (35) En el decimotercio florecia Mossen Jordi, Valenciano, que fue Criado del Rey D. Jayme el Conquistador; (36) Mossen Jayme Febrèr, (37) Guillem de Berguedam, Barón Catalan, y Vizconde de Berghedan, ò Ber-

(34) Hist. de Languedoc. Lib. 3. cap. 1.

(35) Tiene una Cancion, y una Tension con Giraldo de Bornello entre los Mss. de la Bibliotheca Vaticana, Codic. 3204.

(36) Gaspar Escolano *Historia de Valenc.* Lib. 1. cap. 14. trae algunos versos suyos, diciendo, que fue 100. años antes del Petrarca, y que vivia en 1250. Tambien hai versos suyos en el *Cancionero general*, impresso en Amberes 1573.

(19)

Berga (38); Ugo de Mataplana, llamado Nuc o Nuguet de Mataplana, Barón Catalán (39); el catalán Raimundo Montaner²⁶ (40); y Raimundo Lulio, mallorquín (41). También fue de este siglo el Rey D. Pedro III de Aragón, que compuso diferentes poesías (42).

(37) En tiempo de D. Jaime I de Aragón. De él habla Escolano, *Historia de Valencia*, lib. 5, cap. 26. D. Vicente Ximeno²⁷, en los *Escritores del reino de Valencia*, tom. I, pág. 363, dice que por el año 1281 escribía sus trovas intituladas: *Trobes de Mossen Jayme Febrér, Caballer, en que tracta dels linatges de la conquista de Valencia y son regne*, manuscrito, y que también compuso la *Descripción en octavas de la desecha borrasca que padeció la armada del Rey D. Jaime I de Aragón cerca de Mallorca, navegando a tierras de Palestina*.

(38) Hay serventesios, canciones y otras rimas suyas manuscritas en la Biblioteca Vaticana, cód. 3204, 3205 y 3207, y entre ellos una tensión que compuso con Amerigo de Pingulano, que murió en 1260, por la cual se conoce su edad.

(39) Tiene tensiones, serventesios y otras poesías en un manuscrito de la Biblioteca Vaticana, cód. 3204 y 3207; fue coetáneo del Miravalle, otro provenzal, que murió en 1218, y por este se conoce el tiempo en que florecía.

(40) Nació en tierra de Peralada, diócesis del obispado de Gerona, año 1265; escribió un poema intitulado *Sermón*, sobre la expedición del Rey de Aragón D. Jaime I a la conquista del reino de Cerdeña y Córcega. El mismo Montaner insertó este poema en el cap. 272 de su crónica publicada en Barcelona en 1562.

²⁶ Ramon Muntaner (1265-1336), soldado e historiador catalán autor de una *Crònica*, comenzada a redactar a partir de 1325 y que abarca el periodo comprendido entre los reinados de Jaime I el Conquistador (1207) hasta la coronación de Alfonso IV de Aragón (1328).

²⁷ Se trata de Vicente Ximeno y su obra *Escritores del reino de Valencia*: cronológicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la cristiana conquista de la misma ciudad hasta el de MDCCXLVIII (Valencia, 1747-1749).

Berga ; (38) Ugo de Mataplana , llamado Nuc , ò Nuguet de Mataplana , Baron Catalan ; (39) el Catalan Raimundo Montaner ; (40) y Raimundo Lulio , Mallorquin. (41) Tambien fue de este siglo el Rey D. Pedro III. de Aragon , que compuso diferentes Poesias. (42) C₂ Del

- (37) En tiempo de D. Jayme I. de Aragon. Del habla Escolano : *Historia de Valenc.* Lib. 5. cap. 26. D. Vicente Ximeno en los *Escritores del Reyno de Valencia* , tom. 1. pag. 363. dice , que por el año 1281. escrivia sus trobas intituladas : *Trobes de Mofien Jayme Febrer , Caballer , en que tracta dels Litnages de la Conquista de Valencia , y son Regne* , Mss. y que tambien compuso la *Descripcion en Octavas desecha borrasca , que padeciò la Armada de Rey D. Jayme I. de Aragon cerca de Mallorca , navegando à tierra de Palostina.*
- (38) Hai Serventesios , Canciones , y otras Rimas suyas Mss. en la Bibliotheca Vaticana. Cod. 3204. 3205. y 3207. y entre ellos una Tension que compuso con Amerigo de Pingulano , que murió en 1260. por la qual se conoce su edad.
- (39) Tiene Tensiones, Serventesios, y otras Poesias en un Mss. de la Bibliotheca Vaticana , Cod. 3204. y 3207. fue coetaneo del Miravalle , otro Provençal , que murió en 1218. y por este se conoce el tiempo , en que florecia.
- (40) Nació en tierra de Peralada , Diocesi del Obispado de Girona , año 1265. Escribió un Poema , intitulado : *Sermon* , sobre la Expedicion del Rey de Aragon D. Jayme I. à la Conquista del Reyno de Cerdeña , y Corcega. El mismo Montaner insertò este Poema en el cap. 272. de su *Chronica* publicada en Barcelona en 1562.

(20)

Del siglo décimo cuarto fue el Rey de Aragón D. Juan el Primero (43). Del décimo quinto el famoso Ausias March (44) y Jaime Roig (45), ambos valencianos. En el siglo décimo sexto florecía Pedro Seraphi, del cual se hallan algunos versos valencianos al principio de la edición de Ausias March hecha en Barcelona en 1560.

Otros poetas hubo, cuya edad ignoramos, como Arnau Catalans (46), Mola (47), Mosen Narcis Vinyoles (48), Vicent Ferra-

(41) Nació cerca del año 1235, y falleció en 1315. Entre sus obras hay versos provenzales.

(42) El mismo Rey en su *Crónica*, lib. 4, cap. 9, dejó escrito cómo compuso algunas canciones.

(43) Escribió versos provenzales, según Zurita²⁸, lib. 10. *Annal.* cap. 42.

(44) Floreció en tiempo del Papa Calixto III y sus poesías andan impresas, y aun traducidas en castellano. Vicente Mariner las tradujo en latín, según asegura D. Nicolás Antonio. Falleció en 1460.

(45) Escribió un poema contra las mujeres intitulado *Espill*, esto es, *Espejo*; le compuso en el año 1427, y se halla manuscrito en la Biblioteca Vatican. cód. 4806. De él habla Escolano, *Historia de Valenc.* lib. I, cap. 14, part. I.

(46) Tiene canciones y cánticos espirituales entre los manuscritos de la Biblioteca Vaticana cód. 3205.

(47) Tiene algunos versos entre los manuscritos de la Biblioteca Vaticana, cód. 3207.

(48) Hay versos suyos en nuestros cancioneros generales, impresos en Sevilla, 1535 y en Amberes, 1573.

²⁸ Jerónimo Zurita y de Castro (1512-1580) fue autor de los *Anales de la corona de Aragón* (Zaragoza, 1562-1580), una enorme obra que recoge la historia de la corona de Aragón desde la invasión musulmana hasta el reinado de Fernando II el Católico; Zurita trabajó treinta años en esta obra, y su último volumen se editó el mismo año de la muerte de su autor.

Del siglo decimo quarto fue el Rey de Aragon D. Juan el Primero. (43) Del decimo quinto el famoso Ausias March, (44) y Jayme Roig, (45) ambos Valencianos. En el siglo decimo sexto florecia Pedro Seraphi, de el qual se hallan algunos versos Valencianos al principio de la Edicion de Ausias March hecha en Barcelona en 1560.

Otros Poetas huvo, cuya edad ignoramos; como Arnau Catalans, (46) Mola, (47) Mossen Narcis Vinyoles, (48) Vicent Ferradis,

(41) Nació cerca del año 1235. y falleció en 1315. Entre sus Obrashai versos Provenzales.

(42) El mismo Rey en su Chronica, Lib. 4. cap. 8. dexò escrito, como compuso algunas Canciones.

(43) Escribió versos Provenzales, segun Zurita Lib. 10. *Annal.* cap. 42.

(44) Floreció en tiempo del Papa Calixto III. sus Poetas andan impressas, y aun traducidas en Castellano. Vicente Mariner las traduxo en Latin, segun asegura D. Nicolás Antonio. Falleció en 1460.

(45) Escribió un Poema contra las Mugerés, intitulado: *Espill*, esto es, *Espejo*: le compuso en el año 1427. y se halla Mss. en la Bibl. Vatican. Cod. 4806. De el habla Escolano. *Historia de Valenc.* Lib. 1. cap. 14. part. 1.

(46) Tiene Canciones, y Canticos Espirituales entre los Mss. de la Bibliot. Vatic. Cod. 3205.

(47) Tiene algunos versos entre los Mss. de la Bibliot. Vatic. Cod. 3207.

(48) Hai versos suyos en nuestros Cancioneros Generales, impressos en Sevilla, 1535. y en Amberes, 1573.

(21)

dis, D. Franci de Castelví, Miguel Pérez, Juan de Verdancha, y Mossen Fenollar (49), de los cuales se encuentran diferentes poesías en nuestros cancioneros.

El verso endecasílabo era el que ordinariamente usaban los provenzales. Sus poesías por la mayor parte consistían en sonetos, pastorales o villanescas, canciones, serventesios, madrigales, y otros pequeños poemas. Escribían *tensiones*, esto es, cuestiones ingeniosas sobre el Amor; y de aquí resultó el establecimiento de un Tribunal, que llamaban *corte de amor*, y se componía de personas ingeniosas, que terminaban estas disputas que los poetas excitaban en sus tensiones.

«Los trovadores (dice el autor (50) de la disertación sobre la Comedia Española) inventaron la *gaya ciencia*, compusieron y representaron los diálogos, que llamaron *serventesias*, *tensiones*, *juegos medio partidos*, *cor-*

(49) De todos estos hay poesías provenzales en el *Cancionero general*, impreso en Amberes 1573. Mossen Bernardo Fenollar fue catalán, y escribió en coplas catalanas el *Libro de la contemplación de Cristo*, impreso en Valencia, 1493.

(50) D. Blas Nasarre, en la *Disertación sobre la comedia española*, que precede a las *Comedias* de Cervantes, en la segunda edición de Madrid, 1749.

dis ; D. Francí de Castelví ; Miguèl Perez, Juan de Verdancha , y Mossen Fenollar, (49) de los quales se encuentran diferentes Poesias en nuestros Cancioneros.

El verso Hendecasilabo era el que ordinariamente usaban los Provenzales. Sus Poesias por la mayor parte consistian en Sonetos , Pastorales , ò Villanescas , Canciones, Serventesios , Madrigales , y otros pequeños Poemas. Escribian *Tensiones* , esto es, questiones ingeniosas sobre el Amor ; y de aqui resultò el establecimiento de un Tribunal , que llamaban *Corte de Amor* , y se componia de personas ingeniosas , que terminaban estas disputas , que los Poetas exitaban en sus *tensiones*.

„ Los Trovadores (dice el Autor (50) de
 „ la disertacion sobre la Comedia Española)
 „ inventaron la *Gaya ciencia* ; compusieron , y
 „ representaron los Dialogos, que llamaron *Ser-*
 „ *ventesias* , *Tensiones* , *Juegos medio partidos* , *Cor-*
 „ *te*

(49) De todos estos hai Poesias Provenzales en el Cancionero general , impresso en Amberes. 1573. Mossen Bernardo Fenollar fue Catalan , y escribio en Coplas Catalanas el Libro de la Contemplacion de Christo , impresso en Valencia. 1493.

(50) D. Blás Nasarre en la Disertacion sobre la Comedia Española , que precede à las Comedias de Cervantes en la 2. Edicion de Madrid. 1749.

(22)

te de amor, juegos espirituales, villanescas. Estos trovadores, que casi todos eran de la primera nobleza, componían una academia, que se juntó al principio en Tolosa, después en Barcelona, y Tortosa; y fue tanto el furor con que crecieron estas diversiones, que ocasionaron escándalos, de los que no se libró el palacio, ni la reina doña Sibila de Forciá. Es verdad que ya entonces se habían entrometido entre las diversiones cortesanas los *contadores, los cantores, los juglares, los truhanes, y los bufones;* con lo cual se justifica de algún modo la amarga providencia de un reino fiel y circunspecto.

Los Reyes de Aragón D. Juan el Primero, D. Martín y D. Fernando el honesto, reformaron los consistorios poéticos, y los colegios de la *gaya ciencia;* y la pusieron en una alta estimación y precio, asistiendo los mismos Reyes a las funciones públicas de la Academia, en que se juzgaban y representaban los *dictados, trovas y diálogos,* y se premiaban con mucho ruido, aparato y aplauso; y lo que es más de nuestro intento, se daba licencia y facultad por escrito, para que se re-

„ *te de Amor ; Juegos Espirituales , Villanescas.*
 „ Estos Trovadores , que casi todos eran de la
 „ primera nobleza , componian una Acade-
 „ mia , que se juntò al principio en Tolosa ,
 „ despues en Barcelona , y Tortosa ; y fue
 „ tanto el furor , con que crecieron estas di-
 „ versiones , que ocasionaron escandalos , de
 „ los que no se librò el Palacio , ni la Reyna
 „ D. Syvila de Forcia. Es verdad , que ya en-
 „ tonces se havian entrometido entre las di-
 „ versiones Cortesanas los *Contadores* , los *Can-*
 „ *tores* , los *Juglares* , los *Truanes* , y los *Bu-*
 „ *fonos* : con lo qual se justifica de algun mo-
 „ do la amarga providencia de un Reyno
 „ fiel , y circunspecto.

„ Los Reyes de Aragon D. Juan el Pri-
 „ mero , D. Martin , y D. Fernando el ho-
 „ nesto , reformaron los Consistorios Poeticos,
 „ y los Colegios de la *Gaya ciencia* ; y la pu-
 „ sieron en una alta estimacion , y precio,
 „ asistiendo los mismos Reyes à las funcio-
 „ nes publicas de la Acadèmia , en que se
 „ juzgaban , y representaban los *Ditados* , *Tro-*
 „ *bas* , y *Dialogos* , y se premiaban con mu-
 „ cho ruido , aparato , y aplauso ; y lo que
 „ es mas de nuestro intento , se daba licen-
 „ cia , y facultad por escrito , para que se re-
 „ pre-

(23)

presentasen o cantasen aquellas obras juzgadas y laureadas, y no otras; que es lo que deseó tanto después Cervantes.

En el año 1328, en las fiestas de la coronación del Rey D. Alonso el IV de Aragón, se representaron, cantaron y bailaron por el Infante D. Pedro, Conde de Ribagorza, hermano del Rey, y por los ricos hombres, muchos diálogos y canciones que el mismo Infante había compuesto.

El juglar Ramaset cantó una villanesca de la composición del mismo Infante; y otro juglar, llamado Novellet, recitó y representó, en voz y sin cantar, más de seiscientos versos, que hizo el Infante en el metro que llamaban *rima vulgar*. En la Familia Real de este Príncipe se vinculó la gracia y estudio de la poesía, hasta el famoso D. Enrique de Aragón, Marqués de Villena, Maestre de Calatrava, su biznieto, que compuso arte de la *gaya ciencia*, y muchas poesías y diálogos, que se representaron y celebraron»²⁹.

La unión de las dos coronas de Aragón y Castilla, por medio del matrimonio del Rey D. Fernando y Doña Isabel, se puede contemplar como la principal época de la

²⁹ Para conocer más detalladamente el contenido y las referencias de esta cita, puede verse la edición del *Prólogo* de Nasarre preparada por Jesús CAÑAS MURILLO (1992). El texto de esta cita se encuentra entre las páginas 64 y 67.

„ presentassen , ò cantassen aquellas obras
 „ juzgadas , y laureadas , y no otras ; que es
 „ lo que deseò tanto despues Cervantes.

„ En el año 1328. en las Fiestas de la
 „ Coronacion del Rey D. Alonso el IV. de
 „ Aragon , se representaron , cantaron , y bai-
 „ laron por el Infante D. Pedro , Conde de
 „ Ribagorça , hermano del Rey , y por los Ri-
 „ cos hombres muchos Dialogos , y Canciones,
 „ que el mismo Infante havia compuesto.

„ El Juglar Ramafet cantò una Villa-
 „ nesca de la composicion del mismo Infan-
 „ te ; y otro Juglar , llamado Novellet , reci-
 „ tò , y representò en voz , y sin cantar , mas
 „ de seiscientos versos , que hizo el Infante en
 „ el metro , que llamaban *Rima vulgar*. En
 „ la Familia Real de este Principe se vinculò
 „ la gracia , y estudio de la Poesia , hasta el
 „ famoso D. Enrique de Aragon , Marquès
 „ de Villena , Maestro de Calatrava , su viz-
 „ nieto , que compuso Arte de la *Gaya ciencia*,
 „ y muchas Poesias , y Dialogos , que se repre-
 „ sentaron , y celebraron.

La union de las dos Coronas de Ara-
 gon , y Castilla , por medio del matrimonio
 del Rey D. Fernando , y D. Isabel , se puede
 contemplar como la principal Epoca de la
 de-

(24)

decadencia de la poesía provenzal en España. Los aragoneses y catalanes fueron poco a poco desestimando su lengua, al paso que entre ellos iba introduciéndose más la castellana, que ya desde el Infante de Antequera D. Fernando había echado bastantes raíces; y pudo con ellos tanto la novedad, que pasaron a componer en ella sus poesías. Boscán, siendo barcelonés, gustó de hacer sus composiciones en castellano, y en nuestros cancioneros antiguos se leen diferentes poesías castellanas, compuestas por poetas provenzales, de los cuales se encuentran también algunas composiciones lemosinas. Miguel Pérez y Juan de Verdancha (51) compusieron algunas poesías catalanas en versos de arte mayor, imitando la medida y ritmo de los castellanos; y Mossen Crespí de Valdaura hizo en verso castellano la glosa de una copla que Mossen Jordi había compuesto en lengua valencia en versos de ocho sílabas, y con la consonancia y disposición de las redondillas castellanas (52).

(51) Se hallan en el Cancionero general impreso en Amberes 1573, pág. 250.

(52) En el Cancionero general de la impresión de Amberes, 1573, pág. 301.

(24)

decadencia de la Poesia Provenzal en España. Los Aragoneses, y Catalanes fueron poco à poco desestimando su lengua, al passo que entre ellos iba introduciendose mas la Castellana, que ya desde el Infante de Antequera D. Fernando havia echado bastantes raices; y pudo con ellos tanto la novedad, que pasaron à componer en ella sus Poesias. Boscan, siendo Barcelones, gustò de hacer sus composiciones en Castellano; y en nuestros Cancioneros antiguos se leen diferentes Poesias Castellanas, compuestas por Poetas Provenzales, de los quales se encuentran tambien algunas composiciones Lemosinas. Miguèl Perez, y Juan de Verdancha, (51) compusieron algunas Poesias Catalanas en versos de Arte mayor, imitando la medida, y rithmo de los Castellanos; y Mossen Crespi de Valdaura, hizo en verso Castellano la Glossa de una Copla, que Mossen Jordi havia compuesto en lengua Valenciana en versos de ocho silabas, y con la consonancia, y disposicion de las redondillas Castellanas. (52)

La

(51) Se hallan en el Cancionero general impresso en Amberes 1573. pag. 250.

(52) En el Cancionero general de la impresion de Amberes 1573. pag. 301.

(25)

5. Poesía portuguesa

LA poesía portuguesa sube hasta el fin del siglo duodécimo, esto es, hasta el tiempo de D. Alonso I Rey de Portugal, en cuyo reinado floreció Gonzalo Hermiguez, y Egas Moniz, que son los poetas portugueses más antiguos de que hay noticia.

En el siglo decimotercio componía versos portugueses el Rey D. Dionis, que también fue poeta; como asimismo su hijo bastardo Alonso Sánchez, y Vasco Martínez, de Resende.

Al siglo decimocuarto pertenece el Rey D. Alonso IV, llamado *el bravo*, hijo de D. Dionis, de cuyas poesías tenía hecha una colección Fr. Bernardo Brito; el Rey D. Pedro I, hijo de este mismo D. Alonso; y el Infante D. Pedro, que reinando D. Juan I escribía diferentes sonetos en alabanza de Vasco de Lobeyra, que se cree autor del *Libro de Caballerías de Amadís de Gaula*.

En el siglo decimoquinto florecían Henriquez Cayado, que vivía en tiempo del Rey D. Manuel, y el Infante D. Pedro, hijo del Rey D. Juan II. La poesía latina floreció en este siglo entre los portugueses, sobresaliendo en ella Achilles Stacio, Diego

LA Poesia Portuguesa sube hasta el fin del siglo duodecimo ; esto es , hasta el tiempo de D. Alonso I. Rey de Portugal ; en cuyo reynado floreciò Gonzalo Hermiguez y Egas Moniz , que son los Poetas Portugueses mas antiguos , de que hai noticia.

⁵
Poesia
Portu-
guesa

En el siglo decimotercio componia versos Portugueses el Rey D. Dionis , que tambien fue Poeta ; como asimismo su hijo bastardo Alonso Sanchez , y Vasco Martinez de Resende.

Al siglo decimoquarto pertenece el Rey D. Alonso III. llamado *el bravo* , hijo de D. Dionis ; de cuyas Poesias tenia hecha una Coleccion Fr. Bernardo Brito ; el Rey D. Pedro I. hijo de este mismo D. Alonso ; y el Infante Don Pedro , que reynando D. Juan I. escriuia diferentes Sonetos en alabanza de Vasco de Lobsyra , que se cree Autor del Libro de Caballerias de Amadis de Gaula.

En el siglo decimoquinto florecian Henriquez Cayado , que vivia en tiempo del Rey D. Manuel ; y el Infante D. Pedro hijo del Rey D. Juan II. La Poesia Latina floreciò en este siglo entre los Portugueses : sobresaliendo en ella Achilles Stacio , Diego

D

Perey-

(26)

Pereyra, Hermigio, Ignacio de Morais, Jorge Coello, y el jesuita Luis de la Cruz, que compuso algunas tragedias latinas.

Del siglo decimosexto fueron Bernardino Ribeyro, Francisco Saá de Miranda, Miguel de Cabedo, el famoso cómico Gil Vicente, y su hija Paula Vicente, que no solo le ayudó a corregir sus comedias sino también compuso otras de su propia invención, y todos florecieron en tiempo de D. Juan el III, a los cuales se deben añadir los poetas del tiempo del Rey D. Sebastián, como son Estacio de Faria, Gerónimo de Corte-Real, Jorge Montemayor, Luis de Camoens, y los que florecieron en tiempo de Felipe II, como Esteban Roiz de Castro, Fernán Roiz Lobo de Zumpita, y Francisco Roiz Lobo.

Los portugueses no tienen mejores poetas que Camoens y Francisco Lobo, aun cuando se hubiese de hacer memoria de las poesías del Conde de la Eryceira.

6. Poesía gallega

NO es menos antigua la poesía gallega, si se ha de creer a los que dicen que la lengua gallega y la portuguesa son una

Pereyra , Hermigio , Ignacio de Moraís , Jorge Coello , y el Jesuita Luis de la Cruz , que compuso algunas Tragedias latinas.

Del siglo decimosexto fueron Bernardino Ribeyro , Francisco Saà de Miranda , Miguel de Cabedo , el famoso Comico Gil Vicente , y su hija Paula Vicente , que no solo le ayudò à corregir sus Comedias , sino tambien compuso otras de su propria invencion : y todos florecieron en tiempo de D. Juan el III. à los quales se deben añadir los Poetas del tiempo del Rey D. Sebastian , como son Estacio de Faria , Geronimo de Corte-Real , Jorge Montemayor , Luis de Camoens ; y los que florecieron en tiempo de Phelipe II. como Estevan Roiz de Castro , Fernan Roiz Lobo de Zumpita , y Francisco Roiz Lobo.

Los Portugueses no tienen mejores Poetas , que Camoens , y Francisco Lobo ; quando se huviesse de hazer memoria de las Poemas del Conde de la Eryceira,

8
Poesia
Gallega.

NO es menos antigua la Poesia Gallega , si se ha de creer à los que dicen , que la lengua Gallega , y la Portuguesa son una misma.

(27)

misma. Los cantares y canciones devotas de los peregrinos que iban en romería a visitar la Iglesia de Compostela mantuvieron en este país el gusto de la poesía en unos tiempos bárbaros.

El Rey D. Alonso el Sabio, que se crió en Galicia, compuso en lengua gallega las *Canticas* para el uso de la Iglesia, que se hallan juntamente con la música de aquel tiempo entre los manuscritos de la Iglesia de Toledo; y de ellas publicó algunas el autor de los *Annales de Sevilla* (53), esto es, las que pertenecían a la vida de San Fernando, padre del mismo Rey D. Alonso.

También se hallan algunas coplas gallegas compuestas por Mazias, que comúnmente llaman *el enamorado*, que fue gallego, natural del Padrón, y floreció en tiempo de D. Juan el Segundo. De sus amores y desastrado fin hablan sus mismos contemporáneos, Juan de Mena en las *Trescientas*, Juan Rodríguez del Padrón en el libro de los *Gozos de amor*, Garci-Sánchez de Badajoz en su *Infierno de amor*; y después de estos, el Comendador Griego³⁰, sobre la copla 105 de

(53) Zúñiga³¹, *Annal. de Sevilla*, lib. I, pág. 36, y lib. 2, pág. 116.

³⁰ Velázquez se está refiriendo aquí al humanista español Hernán Núñez de Toledo y Guzmán (1475-1553), conocido como el Comendador Griego o el Pinciano.

³¹ Se trata de los *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, que contienen sus más principales memorias desde el año 1246... formados por Diego Ortiz de Zúñiga* (Madrid, 1677); en esta obra Ortiz de Zúñiga recoge las cantigas de Alfonso X relativas a la vida de su padre, el rey Fernando III.

misma. Los Cantares , y Canciones devotas de los Peregrinos , que iban en romeria à visitar la Iglesia de Compostela , mantubieron en este País el gusto de la Poesia en unos tiempos barbaros.

El Rey D. Alonso el Sabio , que se criò en Galicia , compuso en lengua Gallega las *Canticas* para el uso de la Iglesia , que se hallan juntamente con la Musica de aquel tiempo entre los Mss. de la Iglesia de Toledo : y de ellas publicò algunas el Autor de los *Annales de Sevilla* ; (53) esto es , las que pertenecian à la Vida de S. Fernando , Padre del mismo Rey D. Alonso.

Tambien se hallan algunas Coplas Gallegas compuestas por Mazias , que comunmente llaman *el enamorado* , que fue Gallego , natural del *Padron* , y floreciò en tiempo de D. Juan el Segundo. De sus amores , y desastro sin , hablan sus mismos contemporaneos , Juan de Mena en las *Trecientas* , Juan Rodriguez del *Padron* en el Libro de los *Gozos de Amor* , Garci-Sanchez de Badajoz en su *Infierno de Amor* ; y despues de estos , el Comendador Griego , sobre la Copla 105. de
D 2. las

(53) Zuñiga. *Annal. de Sevilla*. Lib. 1. pag. 36. y lib. 2. pag. 116.

(28)

las *Trescientas* de Mena, Argote de Molina³² (54), y Fr. Baltasar de Vitoria³³ (55). Este último publicó algunas coplas gallegas, que Mazias compuso pocos días antes de morir. Hállanse muchas más de este poeta en el cancionero antiguo de Juan Alfonso de Baena, que está manuscrito en la Biblioteca del Escorial, que todas pueden servir para conocer la índole y artificio de la poesía gallega de aquel siglo.

7. Poesía vascuence

AUNQUE la lengua vascuence es de mucha antigüedad, los libros escritos en ella son muy modernos y por esto no es fácil averiguar a punto fijo cual fuese la antigua poesía de los cántabros.

Si el romance, o canción en vascuence, de que habla Argote de Molina (56) es del mismo tiempo en que sucedió la acción que en él se refiere, tendríamos ya un monumento seguro para conocer algo del genio de la poesía vascuence a principio del siglo decimocuarto, esto es, por el año 1322.

(54) *Nobleza de Andalucía*, lib. 2, pág. 272.

(55) *Teatro de los Dioses*, lib. 6, cap. 12.

(56) En el discurso de la poesía castellana del libro del *Conde Lucanor*, puesto al fin de él, en la edición de Madrid, 1642.

³² Gonzalo Argote de Molina es una fuente manifiesta de los *Orígenes*. Velázquez cita dos de sus obras fundamentales: *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) y *Nobleza de Andalucía* (1588). El *Discurso sobre la poesía castellana* fue incluido en su edición de *El Conde Lucanor* del Infante D. Juan Manuel. Es una brevísima historia de la poesía española que recuerda la *Carta Proemio* del Marqués de Santillana, donde analiza el panorama histórico literario de la poesía castellana hasta el presente, y entre sus aciertos destaca la revalorización de la poesía medieval. Elaboró los seis libros del repertorio nobiliario *Nobleza de Andalucía* (Sevilla, 1588), que contiene también diversas informaciones históricas y literarias.

³³ Otra fuente de los *Orígenes*; se trata de la obra del mitógrafo español fray Baltasar de Vitoria, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620), con una *Segunda parte* publicada en 1623.

las *Trecientas* de Mena , Argote de Molina; (54) y Fr. Balthasar de Vitoria. (55) Este ultimo publicò algunas Coplas Gallegas , que Mazias compuso pocos dias antes de morir. Hallanse muchas mas de este Poeta en el Cancionero antiguo de Juan Alfonso de Baena, que està Mss. en la Bibliotheca del Escorial : que todas pueden servir , para conocer la indole , y artificio de la Poesia Gallega de aquel siglo.

7
Poesia
Vazcuense.
sc.

Aunque la lengua Vazcuense es de mucha antigüedad, los Libros escritos en ella son muy modernos ; y por esto , no es facil averiguar à punto fixo qual fuesse la antigua Poesia delos Cantabros.

Si el Romance , ò Cancion en Vazcuense , de que habla Argote de Molina , (56) es del mismo tiempo en que sucediò la accion; que en èl se refiere , tendriamos ya un monumento seguro para conocer algo del genio de la Poesia Vazcuense à principio del siglo decimoquarto ; esto es , por el año 1322.

Fuera

(54) *Nobleza de Andalucia*. lib. 2. pag. 272.

(55) *Theatro de los Dioses*. lib. 6. Cap. 12.

(56) En el discurso de la Poesia Castellana del libro del Conde Lucanor : puesto al fin de èl , en la edicion de Madrid. 1642.

(29)

Fuera de esta canción no se encuentran otros monumentos de su poesía, sino algunas canciones e himnos espirituales de Fr. Juan de Aramburu, los del P. Bernardo de Gazteluzar, impresos en Pau año 1686, y los de otro anónimo, de que habla el P. Larramendi³⁴.

El más famoso de todos fue Juan de Echeverri, doctor teólogo, que compuso en versos vascongados la vida de Cristo y sus principales misterios, con las vidas de otros santos, que se imprimieron en Bayona, año 1630. Echeverri tenía genio particular para la poesía, y poseía el arte de pintar bien las cosas.

8. Carácter de cada una de estas poesías, según lo que de ellas pudo imitar la castellana

LA índole y carácter particular de cada una de estas poesías no es uno mismo, de donde nace en parte la falta de unidad de carácter que se observa en la poesía castellana, que imitó algo de unas y de otras.

La poesía arábica ama los juegos de palabras, los equívocos frecuentes, las alusiones llevadas a larga distancia, y las metáforas desmesuradas; bien que esto le suministra por otra parte una prodigiosa abundancia de expresiones y una admirable variedad

³⁴ Se trata del jesuita padre Larramendi (1690-1766), filólogo y estudioso del euskera, y autor de *De la antigüedad y universalidad del bascuence en España* (Salamanca, 1728), y un *Diccionario castellano, bascuence y latín* (San Sebastián, 1745). También escribió la primera gramática vasca, con el título de *El imposible vencido* (Salamanca, 1729).

Fuera de esta Cancion no se encuentran otros monumentos de su Poesia , sino algunas Canciones , è Hymnos Espirituales de Fr. Juan de Aramburù , losdel P. Bernardo de Gazteluzar, impressos en Pau año 1686. y los de otro Anonimo , de que habla el P. Larramendi.

El màs famoso de todos fue Juan de Echeverri , Doctor Theologo , que compuso en versos Vazcongados la Vida de Christo , y sus principales mysterios , con las vidas de otros Santos , que se imprimieron en Bayona, año 1630. Echeverri tenia genio particular para la Poesia , y poseia el arte de pintar bien las cosas.

LA indole , y caracter particular de cada una de estas Poesias no es uno mismo ; de donde nace en parte la falta de unidad de caracter , que se observa en la Poesia Castellana , que imitò algo de unas , y de otras.

La Poesia Arabiga ama los juegos de palabras , los equivococos frequentes , las alusiones llevadas à larga distancia , y las metáforas desmesuradas ; bien que esto le subministra por otra parte una prodigiosa abundancia de expresiones , y una admirable variedad

en

8
*Caracter
 de cada
 una de
 estas Poe-
 sias, se-
 gun lo
 que de
 ellas pu-
 do imi-
 tar la
 Castella-
 na.*

(30)

en los pensamientos y en las imágenes. Es muy ingeniosa en el artificio del verso; y cuando quiere hablar con majestad, peca las más veces por el demasiado entusiasmo, tan propio de los ingenios de esta nación.

La provenzal o lemosina, bien hallada en la prisión de sus trovas, no osó levantar el vuelo de las disputas y contiendas amorosas en que sus poetas se ejercitaban; y esto que en algún modo contribuyó a hacerla más ingeniosa, casi la hizo inhábil para lo maravilloso y lo grande que tal vez quiso y no pudo desempeñar.

La poesía portuguesa parece que procuró imitar algo a la lemosina, y es ingeniosa en lo que de esta tomó. La constante tenacidad con que los poetas portugueses han preferido los asuntos amorosos a los demás en que pudieran haberse ejercitado, hizo creer a algunos, que su poesía, poco ayudada de su lengua, no era a propósito para sostener la majestad y grandeza, que requieren otros poemas más serios, pero no lo pensaron así las Musas, cuando hablaron por la boca del Camoens.

La poesía gallega fue más piadosa que ingeniosa, y contenta con servir de instru-

en los pensamientos , y en las imágenes: Es muy ingeniosa en el artificio del verso ; y quando quiere hablar con magestad , peca las mas veces por el demasiado entusiasmo , tan propio de los ingenios de esta Nacion.

La Provenzal , ò Lemosina , bien hallada en la prision de sus trovas , no osò levantar el buelo de las disputas , y contiendas amorosas , en que sus Poetas se exercitaban ; y esto , que en algun modo contribuyò à hazerla mas ingeniosa , casi la hizo inhabil para lo maravilloso , y lo grande , que tal vez quiso , y no pudo desempeñar.

La Poesia Portuguesa parece que procurò imitar algo à la Lemosina , y es ingeniosa en lo que de esta tomò. La constante tenacidad , con que los Poetas Portugueses han preferido los asuntos amorosos à los demàs en que pudieran haverse exercitado , hizo creer à algunos , que su Poesia , poco ayudada de su lengua , no era à proposito para sostener la magestad , y grandeza , que requieren otros Poemas mas serios : pero no lo pensaron asi las Musas , quando hablaron por la boca del Camoens.

La Poesia Gallega fue mas piadosa , que ingeniosa ; y contenta con servir de instrumento

(31)

mento a la devoción, descuidó mucho de su adorno, bien que en su línea no carece de gracia y de aliño. La sencillez de aquellos tiempos en que se usó más que hoy, la privó de las ventajas que consiguieron las otras poesías vulgares en los siglos subsiguientes. Nadie ignora cuál sea el carácter de la poesía griega y latina.

De todas estas poesías imitó algo la castellana, con la diferencia que lo que tomó de la poesía arábica, de la lemosina, portuguesa y gallega, por la mejor parte fue en virtud de una imitación casual e imprevista, y procedida únicamente de aquel impulso natural que inclina a todos a imitar lo que frecuentemente ven; pero la imitación de la poesía griega y latina fue artificial y premeditada, y se hizo en los tiempos más limados, cuando ya eran conocidas y estimadas las letras.

mento à la devocion , descuydò mucho de su adorno : bien que en su linea no carece de gracia , y de aliño. La sencillez de aquellos tiempos , en que se usò mas que oy , la privò de las ventajas , que consiguieron las otras Poesias vulgares en los siglos subsiguientes. Nadie ignora qual sea el carácter de la Poesia Griega, y Latina.

De todas estas Poesias imitò algo la Castellana ; con la diferencia , que lo que tomò de la Poesia Arabiga , de la Lemosina , Portuguesa , y Gallega , por la mejor parte fue en virtud de una imitacion casual è imprevista, y procedida unicamente de aquel impulso natural , que inclina à todos à imitar lo que frequentemente ven : pero la imitacion de la Poesia Griega , y Latina , fue artificial , y premeditada , y se hizo en los tiempos mas limados , quando ya eran conocidas , y estimadas las Letras.

(32)

II. ORIGEN, PROGRESO, Y EDADES DE LA POESÍA CASTELLANA EN GENERAL

1. Origen y principio de la poesía castellana

CUANDO la lengua latina, que antes había sido vulgar en España, se acabó de corromper del todo por los godos, árabes y demás naciones bárbaras, y de la mezcla de las voces de tantas gentes nació la lengua castellana casi al principio del siglo duodécimo, ya 500 años antes era conocida en estos países la lengua y poesía árabe; y había 100 años que eran vulgares en España la poesía provenzal, la portuguesa y la gallega. Así fue que cuando juntamente con la lengua empezó la poesía castellana, no pudo ésta dejar de tomar mucho de las otras poesías que ya eran vulgares y bien conocidas en la mayor parte de la nación.

Los castellanos dieron principio a su poesía del mismo modo que se formaron la suya los godos, los árabes, y generalmente todas las naciones más antiguas, sin excep-

II.

ORIGEN , PROGRESSO , Y EDADES
DE LA POESIA CASTELLANA
EN GENERAL.

I
Origen,
y princi-
pio de la
Poesia
Castella-
na.

QUando la lengua Latina ; que antes havia sido vulgar en España, se acabò de corromper del todo por los Godos, Arabes , y demàs Naciones Barbaras ; y de la mezcla de las voces de tantas Gentes nació la lengua Castellana casi al principio del siglo duodecimo, yà 500. años antes era conocida en estos Países la lengua , y Poesia Arabe ; y havia 100. años , que eran vulgares en España la Poesia Provenzal , la Portuguesa , y la Gallega. Así fue , que quando juntamente con la lengua empezó la Poesia Castellana, no pudo èsta dexar de tomar mucho de las otras Poesias , que ya eran vulgares , y bien conocidas en la mayor parte de la Nacion.

Los Castellanos dieron principio à su Poesia , del mismo modo que se formaron la suya los Godos, los Arabes, y generalmente todas las Naciones mas antiguas sin exceptuar

tuar

(33)

tuar la hebrea, la griega ni la latina; esto es, cantando en ella las hazañas de los grandes capitanes que se señalaban en la guerra contra los moros, las alabanzas de Dios y las cosas del Cielo. Por eso llamaban a sus poesías *cantares, decires*, y a las colecciones que de ellas se hacían *cancioneros*.

Como la música se compone de ciertos tonos y números, necesita en lo que se canta determinado número y medida de voces acomodada al tono y cantidad de la música. De aquí nacieron los versos, que no son otra cosa que trozos de prosa reducidos a cierto número y cantidad de sílabas; y como un mismo cantar se volvía a repetir muchas veces, los cantores se veían precisados a sustituir otro igual número de versos; y de aquí nacieron las coplas. También se debe reducir a la música el origen de la cesura en los versos castellanos, porque obligada la voz en fuerza del tono musical a descansar en determinadas partes del canto, precisó al verso a seguir esta misma monotonía.

2. Edades de la poesía castellana

LA poesía castellana, según los progresos y alteraciones que ha tenido desde

tuar la Hebrèa , la Griega ; ni la Latina : esto es , cantando en ella las hazañas de los grandes Capitanes , que se señalaban en la guerra contra los Moros , las alabanzas de Dios , y las cosas del Cielo. Por esso llamaban à sus Poemas *Cantares* , *Decires* ; y à las Colecciones, que de ellas se hacian , *Cancioneros*.

Como la Musica se compone de ciertos tonos , y numeros , necessita en lo que se canta determinado numero , y medida de voces acomodada al tono , y cantidad de la Musica. De aqui nacieron los versos ; que no son otra cosa que trozos de prosa reducidos à cierto numero , y cantidad de silabas ; y como un mismo cantar se bolvia à repetir muchas veces , los Cantores se veian precisados à substituir otro igual numero de versos ; y de aqui nacieron las Coplas. Tambien se debe reducir à la Musica el origen de la cesura en los versos Castellanos ; porque obligada la voz en fuerza del tono musical à descansar en determinadas partes del canto , precisò al verso à seguir esta misma monotonia.

LA Poesia Castellana , segun los progressos , y alteraciones , que ha tenido desde
E su

2
Edades
de la
Poesia
Castellana.

(34)

su origen hasta hoy, se puede dividir en cuatro edades. La primera será desde su principio hasta el tiempo del Rey D. Juan el II. La segunda desde D. Juan el II hasta el Emperador Carlos V. La tercera desde el tiempo de Carlos V hasta el de Felipe IV. Y la cuarta desde entonces hasta el presente. En la primera edad se puede contemplar la poesía castellana como en su niñez; en la segunda como en su juventud; en la tercera como en su virilidad; y en la cuarta como en su vejez.

3. Primera edad

EL poeta Castellano más antiguo de que tenemos noticia no sube del fin del siglo duodécimo o principios del decimotercio. Entonces vivía Gonzalo de Berceo, natural del lugar de este nombre, y monje en el monasterio de S. Millán, de cuyo archivo consta que vivía el año 1211 (57).

(57) Así lo asegura el autor del prólogo que precede a la vida de Santo Domingo de Silos del mismo Berceo, publicada en Madrid 1736. Don Nicolás Antonio, en la *Biblioth. Hisp. ant.* lib. 7, cap. I, dice que por relación que se había enviado del monasterio de Silos constaba que este Gonzalo de Berceo había vivido en tiempo del Rey D. Alonso el VI, cerca del año 1080.

su origen hasta oy , se puede dividir en quatro edades. La primera serà desde su principio hasta el tiempo del Rey D. Juan el II. La segunda desde D. Juan el II. hasta el Emperador Carlos V. La tercera desde el tiempo de Carlos V. hasta el de Phelipe IV. Y la quarta desde entonces hasta el presente. En la primera edad se puede contemplar la Poesia Castellana como en su niñez : en la segunda como en su juventud ; en la tercera como en su virilidad : y en la quarta como en su vegez.

³
primera
edad.

EL Poeta Castellano mas antiguo, de que tenemos noticia , no sube del fin del siglo duodecimo , ò principios del decimotercio. Entonces vivia Gonzalo de Berceo , natural del Lugar de este nombre , y Monge en el Monasterio de S. Millan ; de cuyo Archivo consta , que vivia el año 1211. (57)
Escri-

(57) Así lo asegura el Autor del Prologo , que precede à la Vida de Santo Domingo de Silos del mismo Berceo , publicada en Madrid 1736. D. Nicolás Antonio en la *Biblioth. Hisp. anti.* lib. 7. cap. 1. dice , que por relacion , que se havia embiado del Monasterio de Silos, constaba, que este Gonzalo de Berceo havia vivido en tiempo del Rey D. Alonso el VI. cerca del año 1080.

(35)

Escribió en versos castellanos de doce, trece, y catorce sílabas las vidas de algunos santos, como la de S. Vicente Levita, la de S. Millán y la de Santo Domingo de Silos, con otros versos a la batalla de Simancas, que ganó a los moros el Rey D. Ramiro II de León. Estas y otras poesías de este autor se conservan manuscritas en dos tomos en el monasterio de S. Millán. Entre los manuscritos de la Real Biblioteca de Madrid hay otras poesías suyas sobre el sacrificio de la Misa; y de todas ellas solo se ha publicado la vida de Santo Domingo de Silos, sacada del manuscrito de S. Millán, e impresa con otros monumentos pertenecientes a la vida del Santo por Fr. Sebastián de Vergara.

El Rey D. Alonso el Sabio, que vivía por este tiempo, no solo compuso las *Canticas* gallegas, sino también muchas coplas y versos castellanos. El *Libro de la vida y hechos de Alexandro Magno* está escrito en la misma especie de versos y coplas que los poemas de Berceo. El *Libro de las querellas* tiene otro género de verso, que llamamos de *arte mayor*.

La poesía no dejó de ser por aquellos tiempos una de las principales diversiones de

Escribió en versos Castellanos de doce, trece, y catorce sílabas las Vidas de algunos Santos, como la de S. Vicente Levita, la de S. Millan, y la de Santo Domingo de Silos, con otros versos à la batalla de Simancas, que ganó à los Moros el Rey D. Ramiro II. de Leon. Estas, y otras Poesías de este Autor se conservan Mss. en dos tomos en el Monasterio de S. Millan. Entre los Mss. de la Real Bibliotheca de Madrid hai otras Poesías suyas sobre el Sacrificio de la Misa: y de todas ellas solo se ha publicado la Vida de Santo Domingo de Silos, sacada del Mss. de S. Millan, è impressa con otros monumentos pertenecientes à la Vida del Santo por Fr. Sebastian de Vergara.

El Rey D. Alonso el Sabio, que vivía por este tiempo, no solo compuso las *Cantigas Gallegas*, sino tambien muchas Coplas, y versos Castellanos. El *Libro de la vida, y hechos de Alexandro Magno* està escrito en la misma especie de versos, y Coplas que los Poemas de Berceo. El *Libro de las querellas* tiene otro genero de verso, que llamamos *de Arte mayor*.

La Poesía no dexò de ser por aquellos tiempos una de las principales diversiones de

(36)

los Príncipes. El Infante D. Manuel, que murió en 1362, hizo versos castellanos, de los cuales se encuentran algunos en su libro del *Conde Lucanor*, que publicó Gonzalo Argote de Molina. El mismo Argote, en el *Discurso de la poesía castellana* de este libro, asegura que tenía en su poder el libro de coplas y rimas del mismo Infante, que quería dar a luz. En el libro del Conde Lucanor se encuentran versos no solo de doce, trece y catorce sílabas, como los del Monje de Berceo, sino también endecasílabos y coplas castellanas de versos de ocho sílabas.

Por el año 1330 florecía otro poeta castellano de que no hay noticia, ni en la Biblioteca de D. Nicolás Antonio, ni en otro algún autor, que yo sepa. Llamose Juan Ruiz³⁵, y fue Arcipreste de Hita. Sus poesías se conservan hoy en un manuscrito de la Librería de Toledo, que por ser de una idea singular e ingeniosa, daré aquí su extracto, según me le ha comunicado una persona muy docta que a mis ruegos examinó todo este código con la exactitud y buen juicio que en el mismo parecerá³⁶.

«Este es un código en 4º, escrito en papel, de poesías castellanas antiguas, defec-

³⁵ Referencia a Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Se trata de una de las primeras en la historiografía literaria española.

³⁶ Se trata de su amigo Infantas, que aparece alguna vez más en los *Orígenes* sin citar expresamente. Juan Antonio de las Infantas fue canónigo doctoral y luego deán de la Catedral de Toledo, y poseía un gran monetario que admiraron todos los eruditos de la época. Este sacerdote trabó amistad con Mayans y el P. Flórez, y aparece repetidas veces citado en la correspondencia de Mayans con Burriel y Pérez-Bayer. Si aparece citado pero sin nombrar fue por el propio deseo de Infantas, pues lo sabemos por la correspondencia de Velázquez a Montiano. En la carta de 12 de julio de 1753, desde Mérida, Velázquez así se lo comunica a Montiano: «Mi amigo Infantas me dice que tiene inconveniente en que se imprima ser el autor de los extractos de los Ms. de la Biblioteca de Toledo que cito en los *Orígenes*. V. cuidará de borrar su nombre en cualquier parte que se halle, y poner en su lugar *Un amigo mío*». *Cartas de Luis Joseph Velázquez a Don Agustín de Montiano y Luyando*, manuscrito 17546 de la Biblioteca Nacional de Madrid, folio 75v.

los Príncipes. El Infante D. Manuel, que murió en 1362. hizo versos Castellanos, de los quales se encuentran algunos en su Libro del *Conde Lucanor*, que publicó Gonzalo Argote de Molina. El mismo Argote en el *Discurso de la Poesia Castellana de este Libro* asegura, que tenia en su poder el Libro de Coplas, y Rimas del mismo Infante, que quería dar à luz. En el Libro del *Conde Lucanor* se encuentran versos no solo de doce, trece, y catorce sílabas, como los del Monge de Berceo, sino tambien Hendecasílabos, y Coplas Castellanas de versos de ocho sílabas.

Por el año 1330. florecia otro Poeta Castellano, de que no hai noticia, ni en la Bibliotheca de D. Nicolàs Antonio, ni en otro algun Autor, que yo sepa. Llamose Juan Ruiz, y fue Arzobispo de Hita. Sus Poesias se conservan oy en un Mss. de la Libreria de Toledo, que por ser de una idea singular, è ingeniosa, darè aqui su extracto; segun me le ha comunicado una persona mui docta, que à mis ruegos examinò todo este Codice con la exactitud, y buen juicio, que en el mismo parecerà.

„Este es un Codice en 4. escrito en papel, de Poesias Castellanas antiguas, defectuoso,

(37)

tuoso y mal tratado, cuyo autor no consta, y solo resulta de él que era Arcipreste; pero por otro ejemplar que se halla de estas mismas poesías en poder de D. Benito Gayoso, oficial archivero de la Secretaría de Estado (aunque también diminuto) parece se llamaba Juan Ruiz, y que era Arcipreste de Hita, que en aquel tiempo se diría de *Fita*. Yo no he visto este código, aunque está en Toledo al presente, por lo cual no puedo dar razón de lo que acaso contenga más que el de la Librería de la Iglesia, y contrayéndome solamente a lo que en este se halla, es en resumen, lo siguiente.

Le falta gran parte del principio, y las primeras hojas que existen no son seguidas, sino salpicadas, y así no puede sacarse argumento, o asunto formal.

Léese un juicio forense con las formalidades de proceso, abogados, y juez, pero no se entiende el asunto sobre qué recae.

Advierte a las mujeres se guarden del amor profano, con buenas consideraciones que expresa para persuadirlo, y un apólogo. De estos y fábulas se vale frecuentemente.

„tuoso , y maltratado , cuyo Autor no conf-
 „ta ; y solo resulta de èl , que era Arzipreste:
 „pero por otro exemplar , que se halla de es-
 „tas mismas Poesias en poder de D. Benito
 „Gayoso , Oficial Archivero de la Secretaria
 „de Estado (aunque tambien diminuto) pa-
 „rece , se llamaba Juan Ruiz , y que era Arzi-
 „preste de Hita , que en aquel tiempo se di-
 „ria de *Fita*. Yo no he visto este Codigo,
 „aunque està en Toledo al presente ; por lo
 „qual no puedo dar razon de lo que acafo
 „contenga mas que el de la Libreria de la
 „Iglesia : y contrayendome solamente à lo que
 „en este se halla , es en resumen lo siguiente.

„ Le falta gran parte del principio ; y las
 „ primeras hojas , que existen , no son segui-
 „ das , sino salpicadas , y asi no puede sacar-
 „ se argumento , ò assumpto formal.

„ Leele un juicio forense con las forma-
 „ lidades de proceso , Abogados , y Juez ; pe-
 „ ro no se entiende el assumpto , sobre que
 „ recae.

„ Advierte à las mugeres se guarden del
 „ amor profano , con buenas consideracio-
 „ nes , que expresa para persuadirlo , y un
 „ Apologo. De estos , y fabulas se vale
 „ frequentemente.

„ Men-

(38)

Menciona dejar escrita la historia de la hija de D. Endrino (que parece ser algunos amores) pero que fue por ejemplo, no porque a él le tocara; y de ella saca el aviso de que se guarden de falsa vieja, (o sea alcahueta) y de la compañía de hombres.

Refiere un viaje suyo por un puerto *pasada de Lozoya*, y empieza a referir lo que le pasó con una yegüeriza.

Después empieza lo más entero y seguido de este código, y contiene: la contienda y guerra entre el Carnal y la Cuaresma, en que vencido el Carnal la noche del Miércoles de ceniza, yacía enfermo, hasta que por Semana Santa, recobrando fuerzas se pone en estado de retar y desafiar a la Cuaresma por sus cartas, que despacha con *D. Almuerzo*, señalando por plazo el Domingo de Pascua.

La Cuaresma, considerando no estar obligada a lidiar con su vencido, y por otra parte hallarse flaca y que ya por ser verano no podía el mar enviarla pescados que la ayuden, hace una promesa para Jerusalén, y vestida de romera salta por las cercas el Sábado santo, y escapa.

„ Menciona dexar escrita la historia de
 „ la hija de D. Endrino (que parece ser al-
 „ gunos amores) pero que fue por exem-
 „ plo, no porque à èl le tocase: y de ella
 „ saca el aviso de que se guarden de falsa vie-
 „ ja, (ò sea Alcahueta) y de la compañia
 „ de hombres.

„ Refiere un viage suyo por un Puerto
 „ *passada de Lozoya*; y empieza à referir lo que
 „ le passò con una Yegueriza.

„ Despues empieza lo mas entero, y se-
 „ guido de este Codigo, y contiene: la con-
 „ tienda, y guerra entre el Carnal, y la Qua-
 „ resma; en que vencido el Carnal, la noche
 „ del Miercoles de Ceniza, yacia enfermo,
 „ hasta que por Semana Santa recobrando
 „ fuerzas se pone en estado de retar, y des-
 „ fiar à la Quaresma por sus Cartas, que des-
 „ pacha con *D. Almuerzo*, señalando por pla-
 „ zo el Domingo de Pasqua.

„ La Quaresma considerando no estar
 „ obligada à lidiar con su vencido, y por otra
 „ parte hallarse flaca, y que ya por ser Vera-
 „ no no podia el mar embiarla pescados, que
 „ la ayuden, hace una promessa para Jerusalèn,
 „ y vestida de Romera salta por las cercas el
 „ Sabado Santo, y escapa.

„ Lle:

(39)

Llegan al mundo dos poderosos emperadores: *D. Carnal* y *D. Amor*.

Entrada y triunfo de *D. Carnal*, y aplauso con que se le recibe.

Entrada magníficamente festiva de *D. Amor*, en que expresa muchas diferencias de instrumentos músicos, que entonces se usaban.

Recibimiento que le hacen las gentes de todas clases y estados.

Contienda entre ellos sobre quién ha de hospedar a *D. Amor*, alegando cada estado o clase razones para ser preferida; pero él de ninguno admite posada, y ofreciéndose el autor, como criado antiguo, se va *D. Amor* a su casa. Parece que por hacérsele estrecha para toda la comitiva, se puso una tienda de campaña para *D. Amor*. En esta tienda, por una visión o invención poética, describe los meses por las cuatro estaciones del año.

Después, con la confianza de criado, pregunta el autor a *D. Amor* dónde había andado en el tiempo que no se habían visto. Responde que en el invierno había estado en Andalucía; pero quéjase de que viniendo a Toledo, a la entrada de

„ Llegan al Mundo dos poderosos Em-
peradores *D. Carnal*, y *D. Amor*.

„ Entrada, y triumpho de *D. Carnal*, y
„ aplauso con que se le recibe.

„ Entrada magnificamente festiva de *D.*
„ *Amor*, en que expresa muchas diferencias de
„ instrumentos musicos, que entonces se usa-
„ ban.

„ Recibimiento, que le hacen las gen-
tes de todas clases, y estados.

„ Contienda entre ellos sobre quien ha
„ de hospedar à *D. Amor*, alegando cada esta-
do, ò classe razones para ser preferida: pe-
ro el de ninguno admite possada, y ofre-
ciendose el Autor, como Criado antiguo,
se va *D. Amor* à su casa. Parece, que por
hacersele estrecha para toda la Comitiva, se
puso una tienda de campaña para *D. Amor*.
En esta tienda por una vision, ò inven-
cion Poetica describe los meses por las qua-
tro estaciones del año.

„ Despues con la confianza de Cria-
do pregunta el Autor à *D. Amor*, donde
„ havia andado en el tiempo que no se ha-
„ vian visto. Responde, que en el Invierno
„ havia estado en Andalucia; pero que xase
„ de que viniendo à Toledo à la entrada de

Qui-

(40)

Cuaresma, no fue admitido; antes le echaron de la ciudad, dícelo de esta forma, y sirva también para muestra del metro:

*Entrada de Cuaresma vinme para Toledo,
cuidé estar vicioso, placentero, é ledó,
fallé y grand santidad, é fisome estar quedo,
pocos me recibieron, nin me fezieron del dedo:
estaba en un palacio pintado de almagra,
vino a mí mucha Dueña de mucho ayuno magra,
con muchos Pater nostres, e con oración agra:
echaronme de la Ciudad por la puerta de Visagra.*

Dice que se retiró a un monasterio, y no encontró acogida; que acudió a otra religión y le sucedió lo mismo, por lo cual se fue a tener la Cuaresma a la villa de Castro, donde fue bien recibido.

Últimamente dice que pues ya era entrado el Carnal, quería recobrase de lo padecido en Cuaresma, que se iba a Alcalá a tener allí la feria, y después a correr la tierra; y con efecto marchó, dejando al autor *con cuidado, y poca alegría*.

Descontento el autor con la vida de solo, determina buscar compañía valiéndose para ello de una vieja que era su intér-

„ Quaresma , no fue admitido ; antes le echa-
 „ ron de la Ciudad ; dicelo de esta forma,
 „ y sirva tambien para muestra del metro.

*Entrada de Quaresma vinme para Toledo,
 cuidè estar vicioso , plasertero , è ledò,
 fallè y grand santidad , è físome estar quedò;
 pocos me recibieron , nin me fezieron del dedo:
 estaba en un Palacio pintado de almagra,
 vino à mi mucha Dueña de mucho ayuna magra,
 con muchos Pater nostres , e con Oracion agra:
 echaronme de la Ciudad por la puerta de Visagra.*

„ Dice , que se retirò à un Monasterio , y no
 „ encontrò acogida ; que acudiò à otra Reli-
 „ gion , y le sucediò lo mismo ; por lo qual
 „ se fue à tener la Quaresma à la Villa de
 „ Castro , donde fue bien recibido.

„ Ultimamente dice , que pues ya era
 „ entrado el Carnal , queria recobrarle de lo
 „ padecido en Quaresma ; que se iba à Al-
 „ calà , à tener alli la feria , y despues à cor-
 „ rer la tierra : y con efecto marchò , de-
 „ xando al Autor *con cuidado , y poca alegria.*

„ Descontento el Autor con la vida de
 „ solo , determina buscar compañía , valiendo-
 „ se para ello de una vieja , que era su inter-
 prete,

(41)

prete, o alcahueta, llamada *Trotaconventos*. Ésta le aconseja que ame alguna monja, pintando las grandes ventajas que hay en amar a monjas. Pasa *Trotaconventos* a ver a una monja llamada *Doña Garoza*, a quien antes había ella servido, y propónela por servidor y cortejante a su amo el Arcipreste.

Larga conferencia entre *Trotaconventos* y *Doña Garoza*, persuadiendo la primera que admita al Arcipreste, y resistiendo la segunda por los inconvenientes y riesgos de tales comunicaciones.

Pintura que hace *Trotaconventos* del Arcipreste y sus habilidades. Finalmente conviene *Doña Garoza* en ver al Arcipreste; trátanse, pero con afecto honesto y limpio; y a los dos meses muere *Doña Garoza*.

Sentimiento del Arcipreste, quien para aliviarle pide a *Trotaconventos* que le case. Inténtalo con una mora y ésta no admite. Refiere después el autor que hizo muchas *cánticas* de danza para judías y moras, y para instrumentos, que acaso serían tonadillas o villancicos; que también hizo cantares para ciegos y para tunantes, que no cabrían en diez pliegos.

Muere *Trotaconventos*, de que hace

5 prete ò Alcahueta llamada *Trota conventos*.
 „ Esta le aconseja , que ame alguna Monja,
 „ pintando las grandes ventajas , que hai en
 „ amar à Monjas. Passa *Trota-Conventos* à ver
 „ à una Monja llamada *Doña Garza* , à quien
 „ antes havia ella servido , y proponela por ser-
 „ vidor , y cortejante à su Amo el Arzipreste.

„ Larga conferencia entre *Trota-Conven-*
 „ *tos* , y *Doña Garza* , persuadiendo la prime-
 „ ra , que admita al Arzipreste , y resistiendo
 „ la segunda por los inconvenientes , y riesgos
 „ de tales comunicaciones.

„ Pintura que hace *Trota-Conventos* del
 „ Arzipreste , y sus habilidades. Finalmente
 „ conviene *Doña Garza* en ver al Arzipreste;
 „ tratase , pero con afecto honesto , y lim-
 „ pio ; y à los dos meses muere *Doña Garza*.

„ Sentimiento del Arzipreste ; quien pa-
 „ ra aliviarle pide à *Trota-Conventos* , que le ca-
 „ se. Intentalo con una Maja , y esta no
 „ admite. Refiere despues el Autor , que hi-
 „ zo muchas *Cantigas* de danza , para Judias,
 „ y Moras , y para instrumentos , que acalo-
 „ serian *Tonadillas* , ò *Villancicos* : que tam-
 „ bien hizo *Cantares* para Ciegos , y para Tu-
 „ nantes ; que no cabian en diez pliegos.

„ Muere *Trota-Conventos* , de que hace

F

gran

(42)

gran sentimiento el autor. Describe con este motivo el genio cruel de la muerte y sus estragos, como también la ingratitud y poca memoria con que los parientes y herederos corresponden a los muertos. Epitafio a *Trotaconventos*, y de aquí toma asunto para prevenirse contra la muerte, como contra un enemigo con armas de buenas obras.

Después hace una defensa en favor de las mujeres pequeñas de cuerpo contra las grandes, que concluye con esta copla:

*Siempre que es mujer chica, mas que grande nin mayor,
non es desaguizado de grand mal ser fuidor:
del mal tomar lo menos: dicelo el sabidor;
por ende de las mugeres la menor es mejor.*

Últimamente trae un pasaje difícil de entender por la oscuridad del estilo y algún defecto del código, pudiendo dudarse si habla de las Carnestolendas, por introducirse diciendo: *Salida Febrero, e entrada de Marzo*, que suele ser el tiempo de ellas. Y luego pinta un mozuelo que parece ser el pecado, a quien hace su mensajero con una

„ gran sentimiento el Autor. Describe con
 „ este motivo el genio cruel de la muerte , y
 „ sus estragos ; como tambien la ingratitud,
 „ y poca memoria , con que los parientes , y
 „ herederos corresponden à los muertos. Epi-
 „ taphio à *Trota-Conventos* ; y de aqui toma
 „ assunto , para prevenirse contra la muerte,
 „ como contra un enemigo con armas de bue-
 „ nas obras.

„ Despues hace una defensa en favor de
 „ las Mugeres pequeñas de cuerpo , contra las
 „ grandes , que concluye con esta Copla.

*Siempre que es Muger chica , mas que grande
 nin maior,
 non es desaguifado de grand mal ser fuidor:
 del mal tomar lo menos : dicelo el sabidor;
 por ende de las Mugeres la menor es mejor.*

„ Ultimamente trae un passage dificil de en-
 „ tender por la obscuridad del estilo , y algun
 „ defecto del Codicego ; pudiendo dudarse , si
 „ habla de las Carnestolendas , por introdu-
 „ cirse , diciendo : *Salida Febrero* , è *entrada de*
 „ *Marzo* , que suele ser el tiempo de ellas. Y
 „ luego pinta un Mozuelo , que parece ser el
 „ pecado , à quien hace su Mensagero con una
 „ Car-

(43)

carta, y no admitido por una *Doña Fulana*, dice que empieza a obrar bien; y concluye su libro con varias coplas que después siguen en que explica algo del modo con que ha de entenderse, y últimamente dice el año en que le acabó, en la siguiente copla:

*Era de mill è tresientos, è sesenta è ocho años
fue acabado este libro por muchos males, é daños,
...que fassen muchos, è muchas a otros con sus engaños
è por mostrar à los simpres fabras, y verzos estraños.*

El código de esta Biblioteca no contiene cosa particular más que lo sobredicho. Parece la variedad de sus conceptos una descripción moral y sátira del siglo; y acaso en parte del gobierno y de algunos determinados personajes de entonces, lo que ahora es difícil de entender. Son muy frecuentes las fábulas y apólogos que introduce, y los avisos y documentos morales que vierte para instrucción y doctrina; y todo ello no sin ingenio e invención poética, como puede reconocerse por los mismos pensamien-

„ Carta , y no admitido por una *Doña Fulana*,
 „ dice , que empieza à obrar bien ; y conclu-
 „ ye su libro con varias Coplas , que despues
 „ figuen , en que explica algo del modo , con
 „ que ha de entenderse , y ultimamente dice
 „ el año , en que le acabò , en la siguiente Copla :

*Era de mill è tresientos , è sesenta è ocho años
 fue acabado este libro por munchos males,
 è daños,
 que fassen munchos , è munchas à otros
 con sus engaños,
 è por mostrar à los simpres fabras , y verzos
 estraños.*

„ El Codigo de esta Bibliotheca no con-
 „ tiene cosa particular mas que lo sobredicho.
 „ Parece la variedad de sus conceptos una def-
 „ cripcion moral , y satyra del siglo ; y acaso
 „ en parte del gobierno , y de algunos deter-
 „ minados Personages de entonces , lo que aora
 „ es dificil de entender. Son mui frecuentes
 „ las Fabulas , y Apologos , que introduce , y
 „ los avisos , y documentos morales , que vier-
 „ te para instruccion , y doctrina : y todo ello
 „ no sin ingenio , y invencion Poetica , como
 „ puede reconocerse por los mismos pensamien-

(44)

tos que en este extracto van expresados. Mi concepto de que mucho de ello sea sátira puede darlo a entender la copla siguiente, que es una de las del fin:

*Fis vos pequeño libro, de testo mas que de glosa
non creo que es pequeño ant es mui gran plosa;
ca sobre cada fabla se entiende otra cosa;
pero que se lo alega con la razon fermosa.*

Este pensamiento me parece que tiene bastante fundamento en aquellas palabras del mismo autor; y si su intención fue satirizar las malas costumbres de su siglo, reprehendiendo los vicios de algunos personajes en las personas fingidas que introduce, el Arcipreste de Hita podrá ser reputado como el Petronio de la poesía castellana; pues en la invención acaso no se le aventaja el poeta latino. También es digno de observación el encontrarse en estas poesías muchos versos castellanos, con la medida y armonía de los hexámetros griegos y latinos, como este:

Fis vos, pequeño libro, de testo mas que de glosa.

Pedro López de Ayala, que vivía en

„ tos , que en este extracto van expressados. Mi
 „ concepto de que mucho de ello sea satyra,
 „ puede darlo à entender la Copla siguiente,
 „ que es una de las del fin.

*Fis vos pequeño libro, de testo mas que de glosa
 non creo que es pequeño ant es mui gran plosa;
 ca sobre cada fabla se entiendo otra cosa,
 pero que se lo alega con la razon hermosa.*

Este pensamiento me parece que tiene bastante fundamento en aquellas palabras del mismo Autor ; y si su intencion fue , satyri-
 zar las malas costumbres de su siglo , reprehendiendo los vicios de algunos Personages en las personas fingidas , que introduce , el Arzipreste de Hita podrá ser reputado como el Petronio de la Poesia Castellana ; pues en la invencion , à caso no se le aventaja el Poeta Latino. Tambien es digno de observacion , el encontrarse en estas Poesias muchos verso Castellanos con la medida , y armonia de los Exametros Griegos , y Latinos ; como este.

Fis vos , pequeño libro , de testo mas que de glosa.

Pedro Lopez de Ayala , que vivia en
 tiem.

(45)

tiempo del Rey D. Pedro el cruel y compuso su crónica, parece que también fue poeta; porque Fernán Pérez de Guzmán³⁷, en sus *Claros Varones* (58), asegura que compuso un libro titulado *Rimado del Palacio*, que parece ser de poesía; aunque Jerónimo de Zurita³⁸ en las enmiendas y advertencias a las crónicas del mismo Pedro López, corrija la voz *rimado* en *primado*, creyendo, no con mucho fundamento, que este libro tratase de los oficios de palacio.

Acaso se pudieran reducir a esta edad algunos poetas de los que se hallan en el *Cancionero* manuscrito de Juan Alfonso de Baena, que floreció en tiempo del Rey D. Juan II, pues esta colección se llama *Cancionero de poetas antiguos*, y contiene todos los que precedieron al autor, y algunos de su tiempo.

Esta edad puede reputarse como la niñez de la poesía castellana. Los poetas de este tiempo, que carecían de invención y de numen³⁹, apenas acertaban a ser buenos rimadores. Por algunos fragmentos de los poetas de aquella edad se puede reconocer cuán rudos fueron los principios de nuestra poesía. Gonzalo de Berceo principia así la vida de Santo Domingo de Silos:

(58) Cap. 7.

³⁷ Fernán Pérez de Guzmán, autor, entre otras obras, de los *Loores de los claros varones de España* (1450-1453), que veremos reseñados en una cita posterior. Considerada como una de las mejores obras en verso de este autor, forma un compendio de historia de España en cuatrocientas octavas de arte menor, que guarda una estrecha relación con las *Generaciones y semblanzas* del mismo autor.

³⁸ A Jerónimo de Zurita lo vimos como una fuente para la literatura provenzal, pero, curiosamente, para la literatura castellana Velázquez cita una obra menos conocida: las *Enmiendas y advertencias a las crónicas de don Pedro, don Enrique el segundo, don Juan el primero y don Enrique el tercero que escribió don Pedro López de Ayala*, obra crítica que editaría Diego José Dormer en 1683.

³⁹ Dos cualidades necesarias para la poesía; su ausencia explica la falta de calidad de la poesía de esta época.

tiempo del Rey D. Pedro el cruel, y compuso su *Chronica*, parece, que tambien fue Poeta: porque Fernan Perez de Guzman en sus *Claros Varones* (58) allegura, que compuso un libro intitulado *Rimado del Palacio*, que parece ser de Poesia: aunque Geronymo de Zurita en las enmiendas, y advertencias a las *Chronicas* del mismo Pedro Lopez, corrija la voz *Rimado* en *Pximado*, creyendo, no con mucho fundamento, que este libro tratasse de los Oficios de Palacio.

A caso se pudieran reducir à esta edad algunos Poetas, de los que se hallan en el *Cancionero* Mss. de Juan Alphonso de Baena, que floreció en tiempo de Rey D. Juan II. pues esta Coleccion se llama *Cancionero de Poetas antiguos*, y contiene todos los que precedieron al Autor, y algunos de su tiempo.

Esta edad puede reputarse como la niñez de la Poesia Castellana. Los Poetas de este tiempo, que carecian de invencion, y de numen, apenas acertaban à ser buenos Rimadores. Por algunos fragmentos de los Poetas de aquella edad se puede reconocer, quando fueron los principios de nuestra Poesia. Gonzalo de Berceo principia assi la Vida de Santo Domingo de Silos. En

(58) Cap. 7.

(46)

*En el Nombre del Padre, que fizo toda cosa,
& de Don Jesu Christo, Fijo de la Gloriosa;
& del Spíritu Santo que equal de ellos posa,
de un Confesor Santo quiero fer una prosa.
Quiero fer una prosa en Roman Paladino,
en qual suele el Pueblo fablar à su vecino,
ca non sò tan Letrado, por fer otro Latino,
bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.*

La vida de San Vicente Levita remata así:

*Gonzalo fue su nombre, que hizo este tratado,
en S. Millan de Suso fue de niñez criado,
natural de Berceo, donde San Millan fue nado,
Dios guarde la su Alma de poder del pecado.*

El Libro de la vida y hechos de Alexandro Magno del Rey D. Alonso
el Sabio dice así:

*Subiugada Egipto con toda su grandía,
con otras muchas tierras, que contar non podria
el Rey Alexandre, Señor de grand valia,
entrol en voluntad de ir en Romeria.*

*En el Nombre del Padre, que fizo toda cosa;
 & de Don Jesu Christo, Fijo de la Gloriosa;
 & del Spiritu Santo que egual de ellos posa,
 de un Confesor Santo quiero fer una prosa.
 Quiero fer una prosa en Roman Paladino.
 en qual suele el Pueblo hablar à su vecino,
 ca non sò tan Letrado, por fer otro Latino;
 bien valdrà, como creo, un vaso de bon vino.*

La Vida de S. Vicente Levita rema-
 ra así.

*Gonzalo fue su nombre, que hizo este tratado;
 en S. Millan de suso fue de niñez criado,
 natural de Berceo, donde San Millan fue nado,
 Dios guarde la su Alma de poder del pecado.*

El Libro de la vida, y hechos de Ale-
 xandro Magno del Rey D. Alonso el Sabio,
 dice así.

*Subiugada Egipto con toda su grandia,
 con otras muchas tierras, que contar non podria
 el Rey Alexandre, Señor de grand valia,
 entrel en voluntad de ir en Romeria.*

El

(47)

El *Libro de las querellas* del mismo Rey comienza:

*A ti, Diego Lopez Sarmiento, leal
cormano, e amigo, è firme vasallo,
lo que à mios homes de cuita les callo,
entiendo decir, plañendo mi mal:
à ti, que quitaste la tierra, è cabdal
por las mias faziendas en Roma , è aliende;
mi pendola vuela, escuchala dende,
cà grita doliente con fabla mortal.*

Los versos del Infante D. Manuel son más limados. En el *Conde Lucanor* se leen estos endecasílabos:

*Non adventures mucho tu riqueza
por consejo del home que ha pobreza.*

Y entre otras esta redondilla:

*Si por el vicio, y folgura
la buena fama perdemos,
la vida mui poco dura,
denostados fincaremos.*

(47)

El Libro de las querellas del mismo Rey comienza.

*Ati , Diego Lopez Sarmiento , leal
cormano , e amigo , è firme vasallo ,
lo que à mios homes de cuita les callo ,
entiendo decir , plañendo mi mal :
à ti , que quitaste la tierra , è cabdal
por las mias faziendas en Roma , è aliende ,
mi pendola vuela , escuchala dende ,
cà grita doliente con fabla mortal .*

Los versos del Infante D. Manuel son mas limados. En el Conde Lucanor se leen estos Hendecasilabos:

*Non adventures mucho tu riqueza
por consejo del home que ha pobreza .*

Y entre otras esta Redondilla.

*Si por el vicio , y folgura
la buena fama perdemos ,
la vida mui poco dura ,
denostados fincaremos .*

LA

(48)

4. Segunda edad

LA segunda edad de la poesía castellana se puede fijar desde el año 1407, en que empezó a reinar D. Juan II, cuya pasión por la poesía e inclinación a favorecer a todos los que se aventajaban en ella hizo que la castellana tomase un semblante diferente del que hasta allí había tenido. Fernán Pérez de Guzmán, en sus *Claros varones* (59), dice de este Rey: «Plaziale oír los hombres avisados, y notaba mucho lo que de ellos oía. Sabía hablar, y entender latin; leía mui bien; plazianle muchos libros e historias. Oía mui de grado los *Decires rimados*, è conocia los vicios de ellos». El Bachiller Fernán Gómez de Ciudad Real⁴⁰, que fue físico del mismo D. Juan II, no solo dice que gustaba de la poesía, sino que se divertía en *metrificar* (60), esto es, en hacer versos, como se conoce por unos de Juan de Mena que, según refiere el mismo Bachiller (61), corrigió el propio Rey D. Juan. La corte siguió el gusto del Príncipe, y los señores más principales de ella se distinguieron

(59) Cap. 33.

(60) *Centón. epistolar. ep.20 y 76.*

(61.) *Epist. 20.*

⁴⁰ El Bachiller Fernán Gómez de Ciudad Real es autor del *Centón epistolar* o *Centón epistolario* (1491), que contiene unas interesantes cartas sobre los principales sucesos del reinado de Juan II.

4
Segunda
edad.

LA segunda edad de la Poesia Castellana se puede fixar desde el año 1407. en que empezó à reinar D. Juan II. cuya pasión por la Poesia, è inclinacion à favorecer à todos los que se aventajaban en ella; hizo que la Castellana tomasse un semblante diferente del que hasta allí havia tenido. Fernan Perez de Guzman en sus *Claros Varones*; (59) dice de este Rey. „Plaziale oir los hombres „avifados, y notaba mucho lo que de ellos „oia. Sabia hablar, y entender latin; leia „mui bien, plaziale muchos libros, è histo- „rias: Oia mui de grado los *Decires rimados*, è conocia los vicios de ellos. „ El Bachillèr Fernan Gomez de Ciudad Real, que fue Physico del mismo D. Juan II. no solo dice, que gustaba de la Poesia; sino que se divertia en *metrificar*, (60) esto es, en hacer versos: como se conoce por unos de Juan de Mena, que segun refiere el mismo Bachillèr, (61) corrigiò el proprio Rey D. Juan. La Corte siguiò el gutto del Principe; y los Señores mas principales de ella se distinguieron en-

(59) Cap. 33.

(60) *Contra. Epistolar.* Ep. 20. y 76.

(61) *Epitt.* 20.

(49)

entonces por la habilidad de hacer versos.

D. Enrique de Villena, famoso por su pericia en las ciencias, que entonces pasaban por mágicas, que por tales eran tenidas las matemáticas en aquel tiempo, escribió en verso *Los trabajos de Hércules*, impresos, según se cree, en Burgos 1499. También compuso la *Gaya ciencia*, o arte de trovar, cuyo antiguo extracto publicó D. Gregorio Mayans al fin de sus *Orígenes de la lengua española* (62). Entre los manuscritos de la Biblioteca de la Iglesia de Toledo están las glosas sobre la traducción de la Eneida de Virgilio que hizo el mismo D. Enrique; de lo cual puede inferirse cuán extendida fue su aplicación a todas las buenas letras.

Fernán Pérez de Guzmán, Señor de Batres y abuelo de Garcilaso de la Vega, fue de este tiempo; y además de las poesías suyas, que se encuentran así en el cancionero manuscrito de Juan Alfonso de Baena como en los impresos, escribió las *Sentencias y Coplas de bien vivir* (63), y otras obras de que habla D. Nicolás Antonio (64). En la Biblio-

(62) Tom. 2.

(63) Impreso en Lisboa, 1564.

(64) *Bibl. Hisp. ant.* Lib. 10, cap. 8.

(49)

entonces por la habilidad de hacer versos.

D. Enrique de Villena , famoso por su pericia en las Ciencias , que entonces passaban por Magicas , que por tales eran tenidas las Mathematicas en aquel tiempo , escrivio en verso *Los trabajos de Hercules* , impressos , segun se cree , en Burgos 1499. Tambien compuso la *Guia ciencia* , ò Arte de trovar ; cuyo antiguo extracto publicò D. Gregorio Mayans al fin de sus *Origenes de la lengua Española*. (62) Entre los Mss. de la Bibliotheca de la Iglesia de Toledo estàn las Glosas sobre la traduccion de la Eneida de Virgilio , que hizo el mismo D. Enrique : de lo qual puede inferirse quan estendida fue su aplicacion à todas las buenas Letras.

Fernan Perez de Guzman , Señor de Batres , y Abuelo de Garcilazo de la Vega , fue de este tiempo ; y además de las Poesias suyas , que se encuentran asi en el Cancionero Mss. de Juan Alphonso de Buena , como en los impressos , escrivio *las Sentencias , y Coplas de bien vivir* , (63) y otras obras , de que habla D. Nicolas Antonio. (64) En la Biblio-

G

theca

(62) Tom. 2.

(63) Impresso en Lisboa. 1564.

(64) *Bibl. Hisp. ant.* Lib. 10. cap. 8.

(50)

teca de la Iglesia de Sevilla hay un manuscrito del tratado de *Vicios y virtudes, himnos rimados a loores divinos, enviados al muy bueno y discreto Alvar García de Santa María, del Consejo del Rey nuestro Señor por Fernán Pérez de Guzmán*. Este caballero no solo fue poeta sino historiador, y compuso la crónica del Rey D. Juan II, que hoy tenemos.

Contemporáneo suyo fue el famoso Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza, que vivió hasta el tiempo de Enrique IV, y fue muy dado a la filosofía y a la moral, cuyo estudio se reconoce bien en las poesías que compuso, que todas las más son de moralidades y sentencias, como el libro de los *Proverbios* (65), y otras obras suyas que se hallan en los cancioneros generales. Gonzalo Argote de Molina, en el *Discurso de la poesía castellana*, asegura que tenía en su poder un libro manuscrito de las poesías del Marqués de Santillana en que se contenían muchas canciones, sonetos, y otras rimas en

(65) Impresos la primera vez en Sevilla 1532, con las glosas y declaraciones del mismo Marqués de Santillana, y del Dr. Pedro Díaz de Toledo; la segunda en Antuerpia⁴¹ 1581; y la tercera asimismo en Antuerpia 1594, con las poesías de otros.

⁴¹ Antuerpia es el nombre latino de la ciudad de Amberes (en español es la traducción del nombre flamenco Antwerpen). Velázquez usa indistintamente el nombre latino y el nombre actual.

theca de la Iglesia de Sevilla hai un Mss. del tratado de *Vicios, y virtudes, Hymnos rimados à loores Divinos, embiados al mui bueno, y discreto Alvar Garcia de Santa Maria del Consejo del Rey nuestro Señor por Fernan Perez de Guzman*. Este Caballero, no solo fue Poeta, sino Historiador; y compuso la Chronica del Rey D. Juan II. que oy tenemos.

Contemporaneo suyo fue el famoso Marquès de Santillana, Inigo Lopez de Mendoza, que vivió hasta el tiempo de Enrique IV. y fue mui dado à la Philosophia, y à la Moral, cuyo estudio se reconoce bien en las Poesias, que compuso, que todas las mas son de moralidades, y sentencias; como el Libro de los *Proverbios*, (65) y otras Obras suyas, que se hallan en los Cancioneros generales. Gonzalo Argote de Molina en el *Discurso de la Poesia Castellana* asegura, que tenia en su poder un Libro Mss. de las Poesias del Marquès de Santillana, en que se contenian muchas Canciones, Sonetos, y otras Rimas en

ver-

(65) Impressos la primera vez en Sevilla 1532. con las Glosas, y declaraciones del mismo Marquès de Santillana, y del Doct. Pedro Diaz de Toledo: la segunda en Antuerpia 1581. y la tercera asimismo en Antuerpia 1594. con las Poesias de otros.

(51)

verso endecasílabo; y el P. Labbé⁴² (66) dice que entre los manuscritos del Rey de Francia se halla uno con este título: *Las cartas que el Marqués de Santillana escribió al Conde de Alva cuando estaba preso, con algunas poesías españolas*.

Alvar García de Santa María, que escribió parte de la crónica de D. Juan II, compuso también diferentes poesías, que según D. Nicolás Antonio se hallaban con otras de Hernán Pérez de Guzmán y del Marqués de Santillana, entre los manuscritos de la librería del Conde de Villaumbrosa.

El Bachiller Fernán Gómez de Ciudad Real, físico de D. Juan II, también hizo algunas trovas que se encuentran en su *Centón epistolario* (67). El mismo Bachiller, escribiendo a Juan de Mena (68), habla de ciertas trovas que al desposorio del Príncipe había compuesto un hermano del Dr. Castillo, del Consejo del Rey.

También se cree haber florecido en tiempo de D. Juan II el toledano Rodrigo de Cota, a quien, además de la famosa

(66) *Bibliot. manusc.* pág. 325.

(67) Epist. 36, y al fin del mismo Centón impreso en Burgos 1499.

(68) Epist. 76.

⁴² Se trata del sacerdote jesuita francés Philippe Labbé (1607-1667), autor de la *Nova bibliotheca librorum manuscriptorum* (1653), una de las primeras obras en las que aparece el término «incunable» para referirse a la época de inicio de la imprenta, y que sirve de fuente a Velázquez; y de la *Bibliotheca bibliothecarum* (1664), considerada la primera bibliografía de bibliografías.

verso Hendecasilabo ; y el P. Labbè (66) dice que entre los Mss. del Rey de Francia se halla uno con este titulo: *Las Cartas , que el Marquès de Santillana escribió al Conde de Alva, quando estaba pressò , con algunas Poesias Españolas.*

Alvar Garcia de Santa Maria , que escribió parte de la Chronica de D. Juan II. compuso tambien diferentes Poesias , que segun D. Nicolàs Antonio se hallaban con otras de Hernan Perez de Guzman , y del Marquès de Santillana , entre los Mss. de la Libreria del Conde de Villaumbrosa.

El Bachillèr Fernan Gomez de Ciudad Real , Physico de D. Juan II. tambien hizo algunas Trovas , que se encuentran en su *Centon Epistolario.* (67) El mismo Bachillèr, escribiendo à Juan de Mena , (68) habla de ciertas Trovas , que al desposorio del Principe havia compuesto un hermano del Doct. Castillo , del Consejo del Rey.

Tambien se cree haver florecido en tiempo de D. Juan II. el Toledano Rodrigo de Cota , à quien , además de la famosa

G2

Tra-

(66) *Biblioth. Mss.* pag. 325.

(67) *Epit.* 36. y al fin del mismo *Centon* impresso en Burgos 1499.

(68) *Epit.* 76.

(52)

Tragicomedia de Calixto y Melibea, se atribuyen las coplas que andan con el nombre de Mingo Revulgo⁴³, y son una sátira contra el Rey D. Juan y su corte. También se cree ser de este tiempo el autor anónimo que en verso de arte mayor escribió *Las hazañas de Hércules*, de que copia un fragmento D. José Pellicer⁴⁴ en la Biblioteca de sus Obras (69). En los cancioneros generales se hallan las poesías de Juan Rodríguez del Padrón, que floreció en este siglo, y que desengañado con la desastrada muerte de su contemporáneo Mazias, dejó el mundo y tomó el hábito de Franciscano, en cuyo retiro acabó sus días. También se hallan en estos cancioneros las poesías del Arzobispo de Burgos D. Alonso de Santa María, llamado también Alonso de Cartagena, y famoso por otros muchos escritos.

Diego de S. Pedro, Alcalde de Valladolid, escribía en verso de arte mayor un poema titulado *Los llantos*, que dirigió a D. Juan II, y habla de él D. José Pellicer (70). Otros versos suyos se hallan en los cancioneros generales.

(69) Pág. 119.

(70) *Origen de la casa de los Sarmientos de Villamayor*, pág. 20.

⁴³ Un claro error de atribución de Velázquez.

⁴⁴ José Pellicer de Ossau Salas y Tovar (1602-1679). Historiador, filólogo y poeta español, fue fecundo artífice de historias y genealogías (como la de la casa de los Sarmientos de Villamayor, que sirve de fuente para los *Orígenes*), y autor de la *Bibliotheca formada de los libros i obras publicas de don Ioseph Pellicer de Ossau y Touar*, (Valencia, 1671), otra de las fuentes para la literatura de la Edad Media.

Tragicomedia de Calixto, y Melibea, se atribuyen las Coplas, que andan con el nombre de Mingo Rebulgo, y son una Satyra contra el Rey D. Juan, y su Corte. Tambien se cree ser de este tiempo el Autor Anonimo, que en verso de Arte mayor escribiò *Las fa-
zñas de Hercules*, de que copia un fragmento D. Joseph Pellizer en la Bibliotheca de sus Obras. (69) En los Cancioneros generales se hallan las Poesias de Juan Rodriguez del Padron, que floreciò en este siglo, y que desengañado con la desastrada muerte de su contemporaneo Mizias, dexò el Mundo, y tomò el habito de Franciscano, en cuyo retiro acabò sus dias. Tambien se hallan en estos Cancioneros las Poesias del Arzobispo de Burgos, D. Alonso de Santa Maria, llamado tambien Alonso de Cartagena, y famoso por otros muchos Escritos.

Diego de S. Pedro, Alcalde de Valladolid, escrivia en verso de Arte mayor un Poema intitulado *Los Llantos*, que dirigiò à D. Juan II. y habla del D. Joseph Pellicer. (70) Otros versos suyos se hallan en los Cancioneros generales. Juan

(69) Pag. 119.

(70) Origen de la Casa de los Sarmientos de Villamayor, Pag. 20.

(53)

Juan Alfonso de Baena compuso por este tiempo la colección de los poetas castellanos antiguos, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca del Escorial con este título: *Cancionero de poetas antiguos, que fizo, è ordenò, è compuso, è acopilò el Judino Johan Alfon de Baena, escribano, é servidor del Rey D. Juan, nuestro Señor de Castilla*. En primer lugar hace mención del famoso poeta, *maestro é patrón de dicha arte*, Alfon Álvarez de Villasandino; y después coloca por su orden las poesías de este mismo Alfon Álvarez, Micer Francisco Imperial, el Maestro Fr. Diego, Fernand Sánchez Calavera, Fernand Pérez de Guzmán, Ferrant Manuel de Lando, Rui Páez de Ribera, Pero Ferruz el viejo, Macias, el Arcediano de Toro, Pedro Vélez de Guevara, Diego Martínez de Medina, Gonzalo Martínez de Medina, Pero González de Uzeda, el Maestro Fr. Lope, Gómez Patiño, y las poesías del mismo autor de la colección Juan Alfonso de Baena. D. Nicolás Antonio (71) dice que este Alfon Álvarez de Villasandino, que aquí se nombra *maestro é patrón* del arte de la poesía, compuso un cancionero de que usó Argote de Molina, el cual le cita en su nobiliario.

(71) *Bibl. Hisp. ant.* Lib. 10, cap. 15, num. 853.

Juán Alphonso de Baena, compuso por este tiempo la Coleccion de los Poetas Castellanos antiguos, cuyo Mss. se conserva en la Bibliotheca del Escorial con este titulo: *Cancionero de Poetas antiguos, que fizo, è ordenò, è compuso, è acopilò el Judino Johan Alfon de Baena, Escrivano, e servidor del Rey D. Juan, nuestro Señor de Castilla.* En primer lugar hace mencion del famoso Poeta, *Maestro, è Patron de dicha Arte*, Alfon Alvarez de Villafandino, y despues coloca por su orden las Poesias de este mismo Alfon Alvarez, Micer Francisco Imperial, el Maestro Fr. Diego, Fernand Sanchez Calavera, Fernand Perez de Guzman, Ferrant Manuel de Lando, Rui Paez de Ribera, Pero Ferrùz el Viejo, Macias, el Arcediano de Toro, Pedro Velez de Guevara, Diego Martinez de Medina, Gonzalo Martinez de Medina, Pero Gonzalez de Uzeda, el Maestro Fr. Lope, Gomez p^z Patiño; y las Poesias del mismo Autor de la Coleccion Juan Alphonso de Baena. D. Nicolas Antonio, (71) dice, que este Alfon Alvarez de Villafandino, que aqui se nombra *Maestro è Patron* del Arte de la Poesia, compuso un Cancionero, de que usò Argote de Molina, el qual le cita en su Nobiliario. Pero

(71) *Bibl. Hisp. ant.* Lib. 10. cap. 15. n. 253.

(54)

Pero el más famoso de este siglo, y del que se puede decir que dio un nuevo semblante a la poesía castellana fue el cordobés Juan de Mena, de cuyo talento poético hizo tanto aprecio el Rey D. Juan II, que le corregía sus versos, y le trajo mucho tiempo entre los de su corte. Además de las poesías suyas, que andan impresas y comentadas por Fernán Núñez, llamado comúnmente el Comendador Griego, se encuentran otras muchas en los cancioneros generales; y también escribió en prosa el resumen de la Iliada de Homero.

De este tiempo fue Gómez Manrique, de quien tenemos algunas poesías en los cancioneros impresos; y su sobrino D. Jorge Manrique, que escribió las coplas castellanas con más pureza y facilidad que otro de su siglo. Sus versos de moralidad están impresos en Antuerpia 1594, con las glosas de Francisco Guzmán. A este es igual en la pureza del estilo Garcí Sánchez de Badajoz, cuyas coplas andan en los cancioneros; y en ellas se ve bien pintada la terrible pasión que le quitó el juicio y ocasionó su muerte, habiéndose enamorado de una prima suya.

A este tiempo se puede aplicar el Bachi-

Però el mas famoso de este siglo , y del que se puede decir , que diò un nuevo semblante à la Poesia Castellana , fue el Cordovès Juan de Mena , de cuyo talento Poetico hizo tanto aprecio el Rey D. Juan II. que le corrigia sus versos , y le traxo mucho tiempo entre los de su Corte. Ademàs de las Poesias suyas , que andan impressas , y comentadas por Fernan Nuñez , llamado comunmente el Comendador Griego , se encuentran otras muchas en los Cancioneros generales ; y tambien escribiò en prosa el resumen de la Iliada de Homero.

De este tiempo fue Gomez Manrique ; de quien tenemos algunas Poesias en los Cancioneros impressos ; y su Sobrino D. Jorge Manrique , que escribiò las Coplas Castellanas con mas pureza , y facilidad que otro de su siglo. Sus versos de moralidad estan impressos en Antuerpia 1594. con las Glossas de Francisco Gazman. A este es igual en la pureza del estilo Garcí Sanchez de Badajòz , cuyas Coplas andan en los Cancioneros ; y en ellas se ve bien pintada la terrible passion , que le quitò el juicio , y ocasionò su muerte , habiendose enamorado de una prima suya.

A este tiempo se puede aplicar el Bachel-
llèr

(55)

ller de la Torre, de quien se hace memoria en los cancioneros; y creo ser el mismo que compuso en prosa la *Visión deleitable de la filosofía y artes liberales*; y las poesías que según D. Nicolás Antonio están entre los manuscritos del Rey de Francia, con el título de *Las poesías del gran filósofo Alonso de la Torre*.

Juan de la Encina, que floreció en tiempo de los Reyes Católicos, y acompañó en el viaje de Jerusalén al famoso Marqués de Tarifa, cuya peregrinación escribió en verso, puede reputarse por el último poeta de esta edad y por el primero en quien la buena poesía⁴⁵ daba ya muestras de querer manifestar su vigor. Además de las diferentes composiciones que hizo a varios asuntos, tradujo en verso castellano las *Églogas* de Virgilio, acomodándolas y haciéndolas aludir a las hazañas y acciones gloriosas de los Reyes D. Fernando y Doña Isabel; a cuyo intento compuso otro pequeño poema titulado *Triunfo de la fama*. También hizo en verso diferentes *representaciones*, que otras veces llama églogas, y escribió en prosa el *Arte de poesía castellana*, dirigida al Príncipe D. Juan. Nuestro autor compuso estas y otras obras desde la edad de 14 años hasta 25, según se dice en el cancione-

⁴⁵ Como vimos en 4.7.5, hasta quince veces aparecerá en los *Orígenes* el concepto *buena poesía*. Las dos primeras veces hace referencia a la poesía latina (páginas 6 y 8), y luego a la castellana (páginas 56, 58 –tres veces–, 59, 65, 66, 74, 93, 127, 167 y 174). A partir de esta página se pondrá en relación con el cambio de rumbo que se produce en la literatura española desde el final de la «segunda edad» y, sobre todo, a partir de la «tercera edad». La expresión *buena poesía* no la utiliza el autor para la «cuarta edad», y reaparecerá en la página 74, al hablar del estado actual de la poesía. En las páginas siguientes, excepto una vez, siempre hará referencia a la poesía del Siglo de Oro, la poesía de la «tercera edad».

llèr de la Torre , de quien se hace memoria en los Cancioneros ; y creo ser el mismo , que compuso en prosa la *Vision deleitable de la Philosophia , y Artes liberales* ; y las Poesias , que segun D. Nicolàs Antonio , estan entre los Mss. del Rey de Francia con el titulo de *las Poesias del gran Filosofo Alonso de la Torre*.

Juan de la Enzina , que floreciò en tiempo de los Reyes Catholicos , y acompañò en el viage de Jerusa'èn al famoso Marquès de Tarifa , cuya peregrinacion escriviò en verso , puede reputarse por el ultimo Poeta de esta edad , y por el primero en quien la buena Poesia daba ya muestras de querer manifestar su vigor. Ademàs de las diferentes composiciones , que hizo à varios assumptos , traduxo en verso Castellano las Eclogas de Virgilio , acomodandolas , y haciendolas aludir à las hazañas , y acciones gloriosas de los Reyes D. Fernando , y D. Isabèl ; à cuyo intento compuso otro pequeño Poema intitulado *Triumpho de la fama*. Tambien hizo en verso diferentes *representaciones* , que otras vezes llama *Eclogas* , y escriviò en prosa el *Arte de Poesia Castellana* , dirigida al Principe D. Juan. Nuestro Autor compuso estas , y otras Obras desde la edad de 14. años hasta 25. segun se dice en el Cancione-

(56)

ro particular de ellas, impreso en Zaragoza 1516.

Los demás poetas de este tiempo, que fueron muchos, se hallan recogidos en el *Cancionero general*, que de todos ellos compuso Hernando del Castillo, y comprende varias poesías desde el tiempo de Juan de Mena hasta el del autor. Esta colección ha sido impresa, corregida y aumentada varias veces: la tercera edición se hizo en Sevilla 1535, y otra después en Amberes 1573. En ella están recogidas las mejores composiciones de los poetas de aquel tiempo, dispuestas unas veces por orden de materias, otras por el de los autores, según las varias ediciones que de ella se han hecho: invención que ha contribuido mucho a conservar la memoria de nuestros poetas antiguos, y que era digna de que la hubiesen imitado los que poco tiempo después restablecieron entre nosotros la buena poesía.

En esta segunda edad comenzó la poesía castellana a mudar de semblante, perdiendo mucho de su primera rudeza. Juan de Mena la empezó a ensayar en la grandilocuencia que no conocía; D. Jorge Manrique, y Garci Sánchez de Badajoz pulieron

ro particular de ellas impresso en Zaragoza
1516.

Los demàs Poetas de este tiempo , que fueron muchos , se hallan recogidos en el *Cancionero general* , que de todos ellos compuso Hernando del Castillo , y comprehende varias Poesias desde el tiempo de Juan de Mena hasta el del Autor. Esta Coleccion ha sido impressa , corregida , y aumentada varias vezes : la tercera Edicion se hizo en Sevilla 1535. y otra despues en Amberes 1573. En ella estàn recogidas las mejores composiciones de los Poetas de aquel tiempo ; dispuestas unas vezes por orden de materias , otras por el de los Autores , segun las varias Ediciones , que de ella se han hecho : invencion , que ha contribuido mucho à conservar la memoria de nuestros Poetas antiguos , y que era digna , de que la huviesse imitado los que poco tiempo despues restablecieron entre nosotros la buena Poesia.

En esta segunda edad , comenzò la Poesia Castellana à mudar de semblante , perdiendo mucho de su primera rudeza. Juan de Mena , la empezó à enfayar en la grandiloquencia , que no conocia : D. Jorge Manrique , y Garci Sanchez de Badajoz , pulieron
el

(57)

el estilo, y la adornaron con la pureza del lenguaje y facilidad de la rima; el Marqués de Santillana la sacó de las mantillas de sus coplas, haciéndola hablar en el ritmo de los provenzales y de los italianos; Juan de la Encina hizo ver que ella era capaz de sostener el artificio del drama; y así él como D. Enrique de Villena dieron principio a la imitación poética haciendo hablar en castellano al mejor de los poetas latinos, y dando los primeros documentos del arte, el uno en el de la *poesía castellana* y el otra en el de la *gaya ciencia*. En un siglo tan rudo y en que eran tan poco conocidas y estimadas las buenas letras, no se podían esperar mayores adelantamientos en nuestra poesía.

5. Tercera edad

EL restablecimiento de las letras en España a principio del siglo decimosexto hizo a la poesía castellana variar de semblante por los mismos medios que entre nosotros le mudaron entonces todas las demás artes y ciencias. Las Musas, que desterradas del oriente se habían refugiado en Italia, gustaron de venirse con los españoles que viajaron por

el estilo, y la adornaron con la pureza del lenguaje, y facilidad de la Rima: el Marqués de Santillana la sacò de las mantillas de sus Coplas, haciendola hablar en el rithmo de los Provenzales, y de los Italianos: Juan de la Enzina hizo ver, que ella era capaz de sostener el artificio del Drama; y así el, como D. Enrique de Villena dieron principio à la imitacion Poetica, haciendo hablar en Castellano al mejor de los Poetas Latinos; y dando los primeros documentos del Arte, el uno en el *de la Poesia Castellana*, y el otro en el de la *Gaya ciencia*. En un siglo tan rudo, y en que eran tan poco conocidas, y estimadas las buenas Letras, no se podian esperar mayores adelantamientos en nuestra Poesia.

EL restablecimiento de las Letras en España à principio del siglo decimosexto hizo à la Poesia Castellana variar de semblante por los mismos medios, que entre nosotros le mudaron entonces todas las demás Artes, y Ciencias. Las Musas, que desterradas del Oriente se havian refugiado en Italia, gustaron de venirse con los Españoles, que viajaron por

H aquel

5
Tercera
edad.

(58)

aquel país, a tiempo que por medio de Jacobo Sannazaro, Pedro Bembo, Luis Ariosto, Gerónimo Fracastorio, Juan Jorge Trisino y otros iba volviendo a renacer allí el gusto de la buena poesía⁴⁶ toscana, que había ya empezado a decaer después de la muerte de Francisco Petrarca.

Los primeros que por este tiempo introdujeron en España la buena poesía fueron Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, D. Diego de Mendoza, Gutierre de Cetina, y D. Luis de Haro, a quienes después siguieron Francisco Saá de Miranda, Pedro de Padilla, Gregorio Hernández de Velasco, y otros que supieron juntar al modo de rimar de los italianos todo lo demás en que consiste la buena poesía; esto es, la imitación, la invención, las imágenes poéticas, la majestad de la dicción, la hermosura y facilidad del estilo, y el genio para lo grande y maravilloso⁴⁷. El traje extranjero, de que empezó a usar nuestra poesía con el ritmo italiano, hizo no muy acepta esta novedad a los mismos que no carecían de los talentos necesarios para distinguirse en esta empresa, como sucedió con Cristóbal de Castillejo y otros poetas de aquel tiempo, de quienes to-

⁴⁶ Hasta tres veces en esta misma página va a aparecer el concepto de *buena poesía*. Recordemos que estamos en la tercera edad, es decir, el Siglo de Oro para Velázquez.

⁴⁷ Implícitamente Velázquez nos ofrece aquí una definición de poesía. Nótese las que, para nuestro autor, son las cualidades que incluye la *buena poesía*, entre las que podríamos destacar la importancia de conceptos clave de la retórica como la *imitación*, un concepto que Velázquez incluye en su definición de *poesía* en la página 76.

aquel País , à tiempo que por medio de Jacobo Sannazaro , Pedro Bembo , Luis Ariosto , Geronymo Fracastorio , Juan Jorge Trifino , y otros iba bolviendo à renacer alli el gusto de la buena Poesia Toscana , que havia ya empezado à decaer despues de la muerte de Francisco Petrarca.

Los primeros , que por este tiempo introduxeron en España la buena Poesia , fueron Juan Boscan , Garcilaso de la Vega , D. Diego de Mendoza , Gutierre de Cetina , y D. Luis de Haro ; à quienes despues siguieron Francisco Saà de Miranda , Pedro de Padilla , Gregorio Hernandez de Velasco , y otros , que supieron juntar al modo de rimar de los Italianos todo lo demàs en que consiste la buena Poesia ; esto es , la imitacion , la invencion , las imagenes Poeticas , la magestad de la diction , la hermosura , y facilidad del estilo , y el genio para lo grande , y maravilloso. El trage estrangero , de que empezó à usar nuestra Poesia con el ritmo Italiano , hizo no muy acepta esta novedad à los mismos , que no carecian de los talentos necesarios para distinguirse en esta empreña ; como sucediò con Christoval de Castillejo , y otros Poetas de aquel tiempo , de quienes todavia

(59)

avía se leen vivísimas invectivas contra los principales autores de esta gran revolución. Llamábanles *petrarquistas*, por creer que imitaban el estilo del Petrarca, que en todas partes era conocido por el jefe de la poesía italiana, y por hacer odiosa esta novedad entre los que por estar bien quistos con su vanidad gustan más de ignorar en su casa que de aprender en la ajena.

Juan Boscán, según él mismo confiesa en el prólogo al libro segundo de sus obras, se aplicó a introducir en la poesía castellana el estilo y ritmo de los italianos a persuasiones del Navagero, que había venido de Embajador de la república de Venecia a Carlos V, con el cual Boscán trató familiarmente en Granada. Compuso sonetos, canciones, sátiras, y églogas pastoriles, pasando a traducir del griego de Museo la fábula de Leandro y Hero, y de Eurípides una tragedia.

No solo debemos a Boscán estas y otras poesías, sino la corrección de las de su coetáneo y amigo Garcilaso de la Vega, que con razón es tenido por el príncipe de la poesía castellana. Nuestro poeta aprendió la buena poesía en los viajes que hizo por Italia, Nápoles, y Alemania, en servicio del

avía se leen vivísimas invectivas contra los principales Autores de esta gran revolucion. Llamabanles *Petrarchistas*, por creer, que imitaban el estilo del Petrarca, que en todas partes era conocido por el Gefe de la Poesía Italiana; y por hazer odiosa esta novedad entre los que por estar bien quistos con su vanidad, gustan mas de ignorar en su casa, que de aprender en la agena.

Juan Boscàn, segun el mismo confiesa en el prologo al libro segundo de sus Obras, se aplicò à introducir en la Poesía Castellana el estilo, y Rythmo de los Italianos à persuaciones del Navagèro, que havia venido de Embaxador de la Republica de Venecia à Carlos V. con el qual Boscàn tratò familiarmente en Granada. Compuso Sonetos, Canciones, Satyras, y Eclogas Pastoriles, passando à traducir del griego de Musèo la fabula de Leandro y Hero, y de Euripides una Tragedia.

No solo debemos à Boscàn estas, y otras Poesias, sino la correccion de las de su coetàneo, y amigo Garcilaso de la Vega, que con razon es tenido por el Principe de la Poesía Castellana. Nuestro Poeta aprendiò la buena Poesía en los viajes, que hizo por Italia, Napoles, y Alemania en servicio de

(60)

Emperador; y si la muerte no le hubiera arrebatado tan temprano, acaso tendríamos hoy un poeta capaz de oponerse al mejor de los griegos y latinos. Se puede decir que Garcilaso⁴⁸ es el Petrarca de la poesía castellana.

También viajó por Italia D. Diego de Mendoza, habiendo estado en Roma de Embajador del Emperador Carlos V. Sus poesías por la mayor parte son de la misma especie que las de Boscán y Garcilaso: sonetos, canciones y églogas, aunque con bastante dureza en el estilo, además de las burlescas que compuso y no se publicaron en la edición de sus obras hecha en Madrid 1610, como el *Elogio de la zanahoria, la caña, la pulga*, y otras en que mostró igual agudeza que libertad; y se hallan en un manuscrito antiguo de sus poesías que tengo en mi poder.

De D. Luis de Haro habla Castillejo en las coplas, donde se queja de los que en su tiempo dejaban los versos castellanos por los italianos; y le coloca entre los principales que introducían por entonces esta novedad.

De Gutierre de Cetina habla Fernando de Herrera en los comentarios al primer sone-

⁴⁸ Los *Orígenes* tiene un carácter eminentemente inaugural en la historiografía literaria, y esto se evidencia en la falta de un lenguaje específico y riguroso a la hora de enjuiciar a los poetas de los que se está tratando. El recurso de Velázquez será la comparación: el elogio máximo suele estribar en la comparación con un escritor o poeta clásico o antiguo. Aquí ocurre con Garcilaso, y en la página 63 utilizará el mismo recurso para alabar a Villegas, o en la 64 para ensalzar a los Argensola.

el Emperador : y si la muerte no le huviera arrebatado tan temprano , acaso tendríamos oi un Poeta capáz de oponerse al mejor de los Griegos , y Latinos. Se puede decir , que Garcilaso es el Petrarca de la Poesía Castellana.

También viajò por Italia D. Diego de Mendoza , haviendo estado en Roma de Embaxador del Emperador Carlos V. Sus Poesias por la mayor parte son de la misma especie que las de Boscàn , y Garcilaso ; Sonetos, Canciones , y Eclogas aunque con bastante dureza en el estilo , además de las burlescas , que compuso , y no se publicaron en la edicion de sus Obras hecha en Madrid 1610. como el *elogio de la Azanahoria* , *la Caña* , *la pulga* , y otras , en que moltò igual agudeza que libertad ; y se hallan en un Mss. antiguo de sus Poesias , que tengo en mi poder.

De D. Luis de Haro habla Castillejo en las coplas , donde se quexa de los que en su tiempo dexaban los versos Castellanos por los Italianos ; y le coloca entre los principales , que introducian por entonces esta novedad.

De Gutierre de Cetina habla Fernando de Herrera en los Comentarios al primer Soneto

to

(61)

to de Garcilaso, y en el discurso de ellos trae diferentes poesías tuyas que acreditan bien el juicio que de nuestro poeta hizo el mismo Herrera, y Argote de Molina en el *Discurso de la poesía castellana*.

Francisco Saá de Miranda, aunque portugués, compuso casi todas sus poesías en castellano; y deben estimarse entre las mejores de aquel tiempo.

Pedro de Padilla, natural de Linares, es uno de los mejores poetas de este siglo, principalmente si se atiende a las églogas que compuso, que casi son tan buenas como las de Garcilaso. Padilla supo unir a la facilidad y hermosura de su estilo una igual fecundidad en la invención. En esto fue igual a Padilla Cristóbal de Castillejo, su contemporáneo, cuyas poesías, además de la sal de que abundan, merecen una estimación particular por ser su autor el que escribió las coplas castellanas con más gracia y espíritu.

Gregorio Hernández de Velasco se distinguió por la traducción que hizo de la *Eneida*, y de la primera y cuarta égloga de Virgilio; como también del poema del *parto de la Virgen* de Jacobo Sannazaro; y no mereció menos

to de Garcilaso; y en el discurso de ellos trae diferentes Poesias suyas , que acreditan bien el juicio , que de nuestro Poeta hizo el mismo Herrera , y Argote de Molina en el *discurso de la Poesia Castellana*

Francisco Saà de Miranda , aunque Portuguès , compuso casi todas sus Poesias en Castellano; y deben estimarse entre las mejores de aquel tiempo.

Pedro de Padilla , natural de Linares, es uno de los mejores Poetas de este siglo; principalmente si se atiende à las Eclogas, que compuso , que casi son tan buenas como las de Garcilaso. Padilla supo unir à la facilidad , y hermosura de su estilo una igual fecundidad en la invencion. En esto fue igual à Padilla Christoval de Castillejo su contemporaneo; cuyas Poesias, ademàs de la sal de que abundan , merecen una estimacion particular, por ser su Autor el que escribió las Coplas Castellanas con mas gracia, y espíritu.

Gregorio Hernandez de Velasco se distinguiò por la traduccion , que hizo de la Eneida, y de la primera , y quarta Ecloga de Virgilio; como tambien del Poema *del parto de la Virgen* de Jacobo Sannazaro : y no mereciò menos

Juan

(62)

Juan de Guzmán, que tradujo las *Geórgicas* de Virgilio, y la décima de sus *Églogas* en estilo puro y elegante, y las publicó en Salamanca año de 1586.

Jerónimo Bermúdez, disfrazado con el nombre de Antonio de Silva, publicó por este tiempo sus tragedias de *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, que merecen toda la estimación que les da D. Agustín de Montiano en el primer discurso sobre la tragedia española. Sus versos son muy limados, y se acercan a la elegancia y armonía de los griegos y latinos.

Lope de Rueda, poeta y también representante⁴⁹, empezó a poner en forma el teatro español, componiendo las comedias y coloquios que él mismo representaba, y después de su muerte recopiló y publicó Juan de Timoneda. Siguióle poco después Bartolomé de Torres Naharro, que no solo compuso algunas comedias, sino otras diferentes poesías, que tituló lamentaciones, sátiras, romances y epístolas, y todas se publicaron con el título de *Propaladia*, que su autor quiso darles.

Juan de la Cueva debe contarse entre los buenos poetas de esta edad, y por uno

⁴⁹ Nótese el cambio de significado de la palabra; «representante» se refiere a aquel que «representa», es decir, el actor.

(62)

Juan de Guzman , que traduxo *las Georgicas* de Virgilio , y *la decima de sus Eclogas* en estilo puro , y elegante , y las publicò en Salamanca año de 1586.

Geronymo Bermudez disfrazado con el nombre de Antonio de Silva , publicò por este tiempo sus Tragedias de *Nise lastimosa* , y *Nise laureada* , que merecen toda la estimacion , que les da D. Augustin de Montiano en el primer discurso sobre la Tragedia Española. Sus versos son muy limados ; y se acercan à la elegancia , y armonia de los griegos , y Latinos.

Lope de Rueda , Poeta , y tambien Representante , empezò à poner en forma el Theatro Español , componiendo las Comedias , y Coloquios , que èl mismo representaba , y despues de su muerte recopilò , y publicò Juan de Timoneda. Siguiòle poco despues Bartholome de Torres Naharro , que no solo compuso algunas Comedias , sino otras diferentes Poesias , que intitulò Lamentaciones , Satyras , Romances , y Epistolas ; y todas se publicaron con el titulo de *Propaladia* , que su Autor quiso darles.

Juan de la Cueva debe contarse entre los buenos Poetas de esta edad , y por uno de

(63)

de los que adelantaron la poesía dramática después de Naharro; como también por lo que toca a la epopeya D. Alonso de Ercilla.

Las poesías líricas de D. Francisco de Medrano, publicadas al fin del poema de los *Remedios de amor* de D. Pedro Venegas de Saavedra, son de las mejores de aquel siglo, y se conoce el buen gusto⁵⁰ con que se aplicó su autor a imitar la gravedad y juicio de Horacio.

Fernando de Herrera mereció por este tiempo el renombre de *Divino*; y no se puede negar que tenía espíritu y fuerza en el decir, aunque el demasiado esmero que puso en limar sus versos los hace algo desagradables a los que aman la armonía y suavidad de la rima. En esto le aventajó D. Esteban Manuel de Villegas, que tuvo una admirable facilidad para el ritmo, pasando a imitar en castellano el artificio y medida de los versos latinos sáficos hexámetros y pentámetros. En sus poesías se admira el espíritu de Horacio, la suavidad y gracia de Anacreonte, la galantería de Tibulo; la urbanidad de Propercio, y el genio para imitar la naturaleza de Teócrito. Además de

⁵⁰ Aparece aquí, por primera vez, el concepto de *buen gusto*. Como el de *buen gusto*, este concepto aparecerá varias veces más a lo largo de la obra, catorce en total. Las primeras referencias (en esta página más en las páginas 65, 67, 68 -dos veces- y 70) están puestas en relación con la poesía de la «tercera edad» y de la «cuarta edad». Asociado a esta expresión aparecerá también en los *Orígenes* el concepto de *mal gusto*, usado siete veces por el autor. Las primeras veces esta expresión aparece casi en las mismas páginas (65, 67 y 69) asociada también a la poesía de la «tercera edad» y, por oposición, a la de la «cuarta edad». Acerca de este concepto y su empleo en el Dieciocho contamos con una abundante bibliografía: ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992), CHECA BELTRÁN (1998) y JACOBS (2001), entre otros.

de los que adelantaron la Poesia drammatica despues de Naharro : como tambien por lo que toca â la Epopeya D. Alonso de Erzilla.

Las Poesias Liricas de D. Francisco de Medrano publicadas al fin del Poema de los *Remedios de Amor* de D. Pedro Venegas de Saavedra , son de las mejores de aquel siglo ; y se conoce el buen gusto con que se aplicò su Autor â imitar la gravedad, y juicio de Horacio.

Fernando de Herrera mereciò por este tiempo el renombre de *Divino* ; y no se puede negar , que tenia Espiritu , y fuerza en el decir , aunque el demasado esmero , que puso en limar sus versos , los haze algo desagradables â los que aman la armonia , y suavidad de la rima. En esto le aventajò Don Estevan Manuel de Villegas , que tubo una admirable facilidad para el ritmo , passando â imitar en Castellano el artificio , y medida de los versos Latinos Saphicos exametros , y pentametros. En sus Poesias se admira el Espiritu de Horacio , la suavidad , y gracia de Anacreonte , la galanteria de Tibuio , la urbanidad de Propercio , y el genio para imitar la naturaleza de Theocrito. Ademàs de
las

(64)

las poesías suyas, que andan impresas con el nombre de *Eróticas*, tenemos del mismo autor la traducción de Boecio, que merece una estimación igual a la que logran los demás escritos suyos.

Por entonces floreció Fr. Luis de León, a quien no solo nuestra lengua, sino también nuestra poesía debe en gran parte la altura a que llegó en esta edad. Un genio superior cultivado con el conocimiento de las lenguas sabias condujo felizmente a nuestro poeta por las sendas más difíciles del arte; imitando y aún traduciendo los mejores originales de las naciones más cultas, como Píndaro, Horacio, Virgilio, Tibulo, el Petrarca y el Bembo, no siendo de menos consecuencia las versiones que hizo de algunos libros sagrados. Los dos hermanos Argensolas deben ponerse junto a Fr. Luis de León, y reputarse por los Horacios españoles, pues es menester confesar que después acá no ha tenido España otros dos poetas tan buenos como ellos.

Gonzalo Pérez mostró igual grandeza de genio en la traducción que por entonces hizo de la *Odisea*, de Homero, en que no se echa mucho menos la valentía del original. También nos dejó alguna señal de su buen

las Poesias suyas , que andan impressas con el nombre de *Heroticas* , tenèmos del mismo Autor la traduccion de Boecio , que merece una estimacion igual à la que logran los demàs Escritos suyos.

Por entonces floreciò Fr. Luis de Leon; à quien no solo nuestra lengua , sino tambien nuestra Poesia debe en gran parte la altura , à que llegò en esta edad. Un genio superior cultivado con el conocimiento de las lenguas sabias , conduxo felizmente à nuestro Poeta por las sendas mas dificiles del Arte; imitando , y aun traduciendo , los mejores originales de las Naciones mas cultas: como Pindaro , Horacio , Virgilio , Tibulo , el Petrarca , y el Bembo: no siendo de menos consequencia las versiones que hizo de algunos libros sagrados. Los dos hermanos Argensolas deben ponerse junto à Fr. Luis de Leon , y reputarse por los Horacios Españoles; pues es menester confesar, que despues acà no ha tenido España otros dos Poetas tan buenos como ellos.

Gonzalo Perez mostrò igual grandeza de genio en la traduccion que por entonces hizo de la Odisèa de Homero ; en que no se echa mucho menos la valentia del original. Tambien nos dexò alguna señal de su buen numen

(65)

numen el célebre Arzobispo de Tarragona D. Antonio Agustín. Suyas son la tercera y cuarta octava de *La fuente de Alcover*, que escribió Felipe Mei, y dio a luz en 1586, con su traducción de los siete primeros libros de los Metamorfoses de Ovidio, obra que compite con la de Siglér, si no la excede en la puntualidad y hermosura.

La buena poesía, que había llegado a su altura, empezó a ir declinando a fines del siglo, siendo los últimos que conservaron algo de este buen gusto el Conde de Rebolledo, Vicente Espinel, D. Luis de Ulloa, Pedro de Espinosa, D. Francisco Quevedo, D. Juan de Jáuregui, Cristóbal de Mesa, y otros, cuyas poesías no están todas escritas con igual acierto, trasluciéndose en algunas de ellas el mal gusto que empezaba ya a reinar en la poesía castellana.

Las mejores poesías del Conde de Rebolledo son *La selva sagrada*, *La constancia victoriosa*, *Los trenos* y el *Idilio sacro*. De Espinel hay algunas canciones buenas y la traducción del *Arte poética* de Horacio, que es excelente. Algunos sonetos, canciones y sátiras de D. Luis de Ulloa merecen estimación, como asimismo la *Fábula del Genil* compuesta por Pe-

numen el celebre Arzobispo de Tarragona D. Antonio Agustin. Suyas son la tercera, y quarta Octava de *la Fuente de Alcovèr*, que escrivio Phelipe Mei, y diò à luz en 1586. con su traduccion de los siete primeros Libros de los Metamorfofes de Ovidio : Obra, que compite con la de Siglèr, sino la excede en la puntualidad, y hermosura.

La buena Poesia, que havia llegado à su altura, empezò à ir declinando à fines del siglo : siendo los ultimos, que conservaron algo de este buen gusto, el Conde de Rebolledo, Vicente Espinèl, D. Luis de Ulloa, Pedro de Espinosa, D. Francisco Quevedo, D. Juan de Xauregui, Christoval de Mesa, y otros, cuyas Poesias no estàn todas escritas con igual acierto, trasluciendose en algunas de ellas el mal gusto, que empezaba ya à reynar en la Poesia Castellana.

Las mejores Poesias del Conde de Rebolledo son, *la Selva Sagrada*, *la Constançia victoriosa*, *los trenos*, y *el Idilio Sacro*. De Espinèl hai algunas Canciones buenas, y la traduccion del Arte Poetica de Horacio, que es excelente. Algunos Sonetos, Canciones, y Satyras de D. Luis de U. lo a merecen estimacion : como assi mismo la Fabula del Xenil compuesta por Pe-

(66)

dro de Espinosa, que anda impresa entre las *Flores de poetas ilustres* publicadas por él mismo.

De D. Francisco de Quevedo hay mucho y bueno, principalmente las poesías que publicó con el nombre supuesto del Bachiller Francisco de la Torre; la traducción de Epícteto y Phocílides, y algunas sátiras y canciones. La traducción de Lucano hecha por Jáuregui es buena, y merecía corregirse. Aún es mejor la de la *Aminta* del Tasso; y así estas como otras composiciones su autor deben contarse entre las buenas producciones de aquel tiempo.

Aunque Cristóbal de Mesa tuvo tan gran maestro como Torquato Tasso, a quien por espacio de cinco siglos trató en Roma, no supo desempeñar cumplidamente las circunstancias que requiere la epopeya. Pero hay entre sus poesías algunas muy buenas, como la fábula de Narciso traducida de Ovidio; la versión de la oda de Horacio que empieza *Beatus ille*, el compendio de la Arte poética en verso y alguna égloga.

Esta tercera edad fue el siglo de oro⁵¹ de la poesía castellana, siglo en que no podía dejar de florecer la buena poesía, al paso que

⁵¹ Aparece aquí el concepto *Siglo de Oro* con valor historiográfico. Sobre su uso en la historiografía literaria del siglo XVIII véase el capítulo 4.6.1 de este trabajo.

dro de Espinosa , que anda impressa entre las *Flores de Poetas illustres* publicadas por el mismo.

De D. Francisco de Quevedo hai mucho , y bueno ; principalmente las Poesias , que publicò con el nombre supuesto del Bachillèr Francisco de la Torre ; la traduccion de Epiceteto , y Phocilides , y algunas Satyras , y Canciones. La traduccion de Lucano hecha por Xauregui es buena , y merecia corregirse. Aun es mejor la de *la Aminta* del Tasso ; y asi estas como otras composiciones de su Autor deben contarse entre las buenas producciones de aquel tiempo.

Aunque Christoval de Mesa tuvo tan gran Maestro como Torquato Tasso , à quien por espacio de cinco años tratò en Roma , no supo desempeñar cumplidamente las circunstancias , que requiere la Epopeya. Pero hai entre sus Poesias algunas mui buenas ; como la Fabula de Narciso traducida de Ovidio , la version de la Oda de Horacio , que empieza *Beatus ille* ; el compendio de la *Arte Poetica* en verso ; y alguna Ecloga.

Esta tercera edad fue el siglo de oro de la Poesia Castellana ; siglo , en que no podia dexar de florecer la buena Poesia , al passo que ha-

(67)

habían llegado a su aumento las demás buenas letras. Los medios sólidos⁵² de que la nación se había valido para alcanzar este buen gusto no podían dejar de producir tan ventajosas consecuencias. Se leían, se imitaban, y se traducían los mejores originales de los griegos y latinos, y los grandes maestros del arte Aristóteles y Horacio lo eran asimismo de toda la nación.

6. Cuarta edad

LA poesía, que hasta entonces había seguido entre nosotros los pasos de las demás artes y ciencias, empezó con ellas a decaer a la entrada del siglo decimoséptimo, contribuyendo a ello con su mal ejemplo los italianos⁵³ de quienes nosotros la habíamos antes aprendido. La poesía toscana, que después de restablecida había llegado a su mayor perfección, empezó a decaer de nuevo por el desorden y mal gusto que introdujo en ella el Caballero Marino y otros, que con el vano aparato de pensamientos agudos, conceptos sutiles, metáforas desmesuradas y alusiones impropias, afearon la natural belleza y majestad de la poesía. Este depravado gusto pasó por modo de contagio a los es-

⁵² Estos medios sólidos van a ser explicados por Velázquez justo a continuación: la imitación de los clásicos. De esta manera se alcanza el *buen gusto*, término que emplea después.

⁵³ Del mismo modo que en la «tercera edad» la poesía italiana fue un buen ejemplo para la instauración y difusión de la *buen poesía*, ahora será la causa de su decadencia. En esta idea Velázquez sigue a autores como Luzán o Mayans.

(67)

havian llegado à su aumento las demàs buenas Letras. Los medios sòlidos, de que la Nacion se havia valido , para alcanzar este buen gusto , no podian dexar de producir tan ventajosas consequencias. Se leían , se imitaban , y se traducian los mejores originales de los Griegos , y Latinos ; y los grandes Maestros del Arte Aristoteles , y Horacio , lo eran alsimismo de toda la Nacion.

LA Poesia , que hasta entonces havia seguido entre nosotros los passos de las demàs Artes , y Ciencias , empezò con ellas à decaer à la entrada del siglo decimoséptimo ; contribuyendo à ello con su mal exemplo los Italianos , de quienes nosotros la haviamos antes aprendido. La Poesia Toscana , que despues de restablecida havia llegado à su mayor perfeccion , empezò à decaer de nuevo por el desorden , y mal gusto , que introduxo en ella el Caballero Marino , y otros , que con el vano aparato de pensamientos agudos , conceptos sutiles , metaphoras desmesuradas , y alusiones impropias afearon la natural belleza , y magestad de la Poesia. Este deprabado gusto passò por modo de contagio à los Es-

6
Quarta
edad.

I 2

pa-

(68)

pañoles, que viajaron entonces por Italia y habitaron mucho tiempo en aquellos países, de quienes lo tomaron los demás, llegando después a ser el gusto dominante de la nación. Contribuyó a esto mismo no poco Lorenzo⁵⁴ de Gracián, que acreditó este mal estilo en su *Agudeza y arte de ingenio*; como entre los italianos lo ejecutó también el Conde Manuel Thesauro en su *Anteojó aristotélico*⁵⁵; y desde entonces empezó a faltar en España el buen gusto en la poesía y en la elocuencia⁵⁶.

Los poetas de este tiempo, faltos de erudición y del conocimiento de las buenas letras, fiando demasiadamente en la agudeza de su ingenio y en la viveza de su fantasía, olvidaron y aun despreciaron las reglas⁵⁷ del arte, siendo tres las principales sectas poéticas⁵⁸ que entonces corrompieron el buen gusto⁵⁹.

La primera fue la de los que ignorando o despreciando las reglas de la poesía dramática que nos dejaron los antiguos, corrompieron el teatro, introduciendo en él el desorden, la falta de regularidad y decoro, la inverosimilitud, y el pedantismo⁶⁰ que todavía vemos sobre las tablas, siendo los

⁵⁴ Se trata de una confusión con el nombre de Baltasar Gracián.

⁵⁵ Se refiere al *Cannocchiale aristotelico* (1655) de Emmanuele Tesauro.

⁵⁶ *Poesía y elocuencia* aparecen juntas. Téngase en cuenta lo dicho en el apartado 1.2 acerca del concepto de *historia de la literatura* en el siglo XVIII: nuestro concepto actual vendría a equivaler a lo que entonces se entendía por historia de la poesía y de la elocuencia juntas.

⁵⁷ Varias veces usará este término en los *Orígenes*. Las reglas, y su respeto o su desprecio, son fundamentales en la teoría literaria neoclásica, pues el respeto de las mismas es condición indispensable para alcanzar el *buen gusto*.

⁵⁸ Por primera vez en la historiografía literaria se enuncia la división de las tendencias poéticas del siglo XVII entre culteranista y conceptista. Véase Andrée COLLARD (1967: 116-117).

⁵⁹ Esta idea está ya apuntada por Velázquez en su texto teórico *Examen de la Virginia, tragedia española*, contenido en las *Actas* de la Academia del Buen Gusto que se celebraba en esta Corte por los años 1749-1751, manuscrito MS 18476 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁶⁰ Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 476) nos aclara: «[...] no faltan nuevas pruebas de la versatilidad con que el dicerio se aplicaba, aprovechándolo los ilustrados para los distintos frentes en que combatían. Así, Luis José Velázquez emplea el término *pedantismo* para designar uno de los defectos que censura en el teatro barroco».

pañoles, que viajaron entonces por Italia; y habitaron mucho tiempo en aquellos Países; de quienes lo tomaron los demás, llegando despues à ser el gusto dominante de la Nación. Contribuyò à esto mismo no poco Lorenzo de Gracian, que acreditò este mal estilo en su *Agudeza, y arte de ingenio*; como entre los Italianos lo executò tambien el Conde Manuel Thesauro en su *Anteojò Aristotelico*; y desde entonces empezò à faltar en España el buen gusto en la Poesia, y en la elocuencia.

Los Poetas de este tiempo faltos de erudicion, y del conocimiento de las buenas Letras fiando demasiadamente en la agudeza de su ingenio, y en la viveza de su fantasia, olvidaron, y aun despreciaron las reglas del Arte; siendo tres las principales Sectas Poeticas, que entonces corrompieron el buen gusto.

La primera fue la de los que ignorando, ò despreciando las reglas de la Poesia drammatica, que nos dexaron los antiguos, corrompieron el Theatro, introduciendo en èl el desorden, la falta de regularidad, y decoro, la inverosimilitud, y el pedantismo, que todavia vemos sobre las Tablas: siendo los prin-

(69)

principales jefes de esta escuela Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, a quienes después siguieron, refinando más el mal gusto, D. Pedro Calderón, D. Agustín de Salazar, D. Francisco Candamo, D. Antonio de Zamora y otros que adelantaron este desorden hasta introducir en el drama una cierta altura de estilo que aun no sería tolerable en la epopeya ni en la poesía ditirámica.

La segunda fue la secta de los conceptistas; quiero decir los que redujeron todo el primor del estilo poético a conceptos delicados, agudezas afectadas, pensamientos sutiles, metáforas desmesuradas, hipérboles extravagantes; retruécanos, paranomasias, antítesis, equívocos, voces brillantes y sonoras, y clausulones de aquella especie que dio en otro tiempo motivo a la risa y el desprecio de Horacio, siendo los principales autores de este estilo en la poesía lírica casi los mismos que corrompieron la dramática.

La tercera fue la secta de los cultos⁶¹; esto es, los que afectando una cierta especie de sabiduría poética que los obligaba a separarse del modo vulgar de hablar, usaban

⁶¹ La noción de *cultura* también se manejaba en el terreno estilístico, como lo hace aquí Velázquez. Véase al respecto ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 388). Este autor nos avisa de la ambigüedad en el empleo del término. La «secta de los cultos» es una de las responsables de la corrupción del buen gusto, y es empleado con valor peyorativo. Sin embargo, en la página siguiente, el término *culto* es empleado con un valor claramente positivo.

principales Gefes de esta Escuela , Christoval de Viruès , Lope de Vega , Juan Perez de Montalvan ; à quienes despues siguieron , refinando mas el mal guſto , D. Pedro Calderon , D. Agustin de Salazar , D. Francisco Candamo , D. Antonio de Zamora , y otros, que adelantaron este desorden hasta introducir en el drama una cierta altura de estilo, que aun no seria tolerable en la Epopeya , ni en la Poesia Ditirambica.

La segunda fue la Secta de los Conceptistas ; quiero decir , los que reduxeron todo el primor de el estilo Poetico à conceptos delicados , agudezas afectadas , penſamientos subtiles , metaphoras desmesuradas , hiperboles extravagantes , retruecanos , paranomasias , antiteses , equivocos , voces brillantes , y sonoras , y clausulones , de aquella especie que diò en otro tiempo motivo à la rifa , y el desprecio de Horacio : siendo los principales Autores de este estilo en la Poesia Lirica casi los mismos , que corrompieron la Drammatica.

La tercera fue la Secta de los Cultos ; esto es , los que afectando una cierta especie de sabiduria Poetica , que los obligaba à separarse de el modo vulgar de hablar , usaban
de

(70)

de oscuridad en la sentencia, voces nuevas y campanudas, el estilo hueco e hinchado, la dicción pomposa y llena de estrépito, y finalmente un dialecto enteramente nuevo en la lengua castellana. El autor de este estilo fue D. Luis de Góngora, a quien procuraron seguir el Conde de Villamediana, D. Francisco Manuel, Fr. Hortensio Félix Palavisino, o sea, D. Félix de Arteaga, y otros, que solo consiguieron hacer menos sufrible su imitación.

No se podía esperar menos de un siglo corrompido en que las letras estaban abandonadas y el buen gusto casi desterrado de toda la nación. Ya no se conocía lo que era elocuencia, si no se reputa por tal la que usurpaba frecuentemente como virtudes de la dicción todos los vicios que reprehenden en el estilo los maestros de esta difícil arte. El espíritu de bagatela, que se llegó a apoderar de los poetas y oradores, consiguió que se aplaudiese con el título de *discreciones* lo que en otro siglo más culto se hubiera abominado como la mayor monstruosidad del estilo, porque en los siglos en que prevalece la ignorancia, la vana sutileza pasa por ingenio.

No creo necesario detenerme aquí a

de obscuridad en la sentència, voces nuevas, y campanudas, el estilo hueco, y hinchado, la dición pomposa, y llena de estrepito, y finalmente un dialecto enteramente nuevo en la lengua Castellana. El Autor de este estilo fue D. Luis de Gongora; à quien procuraron seguir el Conde de Villamediana, D. Francisco Manuel, Fr. Hortensio Feliz Palavisino, ò sea D. Feliz de Arteaga, y otros, que solo consiguieron hacer menos sufrible su imitacion.

No se podia esperar menos de un siglo corrompido, en que las Letras estaban abandonadas, y el buen gusto casi desterrado de toda la Nacion. Ya no se conocia lo que era eloquencia; sino se reputa por tal la que usurpaba frequentemente como virtudes de la dición todos los vicios, que reprehenden en el estilo los Maestros de esta difícil Arte. El espíritu de vagatela, que se llegó à apoderar de los Poetas, y Oradores, consiguió que se aplaudiesse con el título de *Discreciones* lo que en otro siglo mas culto se huviera abominado como la mayor monstruosidad del estilo: porque en los siglos, en que prevalece la ignorancia, la vana sutileza passa por ingenio.

No creo necesario, detenerme aqui à
exa-

(71)

examinar si los principales jefes de esta revolución son o no dignos de una más individual censura, y menos si sus escritos los hacen o no acreedores a ser colocados en el parnaso español entre los buenos poetas castellanos, porque sería ofender en cierto modo a un siglo tan instruido⁶² como en el que vivimos sospechar que aún hoy era necesario este desengaño, y solo se lograría enfadar a los que en estos asuntos tienen voto, con repetirles de nuevo una disputa que solo hubiera sido tolerable en un siglo como el pasado.

En lo que mira al estilo de D. Luis de Góngora, por no hacerme cargo de todas las impugnaciones y defensas que con igual desacierto se han hecho de él, solo diré que de buena gana podemos ceder a los portugueses, como a cualquiera otra nación que lo solicite, la gloria de esta invención, condescendiendo desde luego a la pretensión de Manuel de Faria y Sousa⁶³ (72), que por procurar a su nación todas las glorias de que la contempló digna, no la quiso escasear la de haber sido la primera que escribiese en el estilo culto, cuando dice: *El Rey D. Sebas-*

(72) *Europa portuguesa*, tom. 3, part. 4, cap. 8.

⁶² Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 206) cita estas palabras de Velázquez como precursoras de la denominación *siglo ilustrado*, y se refiere a la estrecha cercanía entre los conceptos *ilustrar* e *instruir*. Para este autor la acuñación de *siglo ilustrado* está muy próxima.

⁶³ El historiador, poeta, crítico y filólogo portugués Manuel de Faria y Sousa (1590-1649) es citado por Velázquez como historiador. Su obra *Europa portuguesa* (1667), en castellano, es una fuente para la literatura castellana del XVII. Se da la circunstancia de que Faria y Sousa fue un poeta muy influido por Góngora, y Velázquez lo citará justo cuando está tratando del escritor cordobés.

examinar , si los principales Gefes de esta revolucion son , ò no dignos de una mas individual censura ; y menos si sus Escritos los hacen , ò no acreedores à ser colocados en el Parnaso Español entre los buenos Poetas Castellanos ; porque seria ofender en cierto el modo à un siglo tan instruido como el en que vivimos , sospechar , que aun oy era necesario este desengaño ; y solo se lograria enfadar à los que en estos assumptos tienen voto , con repetirles de nuevo una disputa , que solo huviera sido tolerable en un siglo como el pasado.

En lo que mira al estilo de D. Luis de Gongora , por no hacerme cargo de todas las impugnaciones , y defensas , que con igual delacerto se han hecho de èl , solo dirè , que de buena gana podemos ceder à los Portugueses , como à qualquiera otra Nacion que lo solicite , la gloria de esta invencion ; condescendiendo desde luego à la pretencion de Manuel de Faria y Soula , (72) que por procurar à su Nacion todas las glorias , de que la contemplò digna , no la quiso escalear la de haver sido la primera , que escrivièsse en el estilo Culto ; quando dice : *El Rey D. Sebastian*

(72) *Europa Portuguesa.* tom. 3. part. 4. cap. 8.

(72)

tián fue el primero en España que escribió en el estilo que hoy llaman culto, como consta de algunas composiciones suyas en prosa difícil, como hoy los versos de quien los usa. No se gloriaron de esto los griegos, que podían alegar por original de este estilo el poema de la *Cassandra*, o *Alexandra* de Licophron; los griegos, que creían bárbaras todas las demás naciones, y que las letras y todos sus adelantamientos se debían a ellos; estos mismos griegos que no lo dejaron de hacer porque la suya fuese nación menos amante de la gloria ni menos sabia que lo era entonces la castellana y la portuguesa.

De los que procuraron después imitar el estilo de Góngora, ¿qué podré añadir a lo dicho, cuando en nuestros días hemos visto su infeliz catástrofe en el poema de S. Antón Abad, escrito por D. Pedro Nolasco de Ozejo? Me contentaré con repetir lo que en el extracto de este culto y ridículo poema advirtieron los autores del *Diario de los literatos de España*⁶⁴ (73) en semejante ocasión: «Muchos y muy felices ingenios agradados de la novedad del estilo de Góngora quisieron imitarle: pero con tanta desgracia

(73) Tom. 4, art. 16.

⁶⁴ *Diario de los literatos de España* (1737), una publicación de carácter cultural y literario que duró hasta 1742. El *Diario de los literatos* luchó contra las ideas barrocas y defendió la obra de Benito Jerónimo Feijoo e Ignacio de Luzán. Su propósito era «emitir un juicio ecuánime sobre todos los libros que se publiquen en España». En él escribieron Juan de Iriarte y otros eruditos de aquella época. Más información sobre esta publicación puede encontrarse en la monografía de Jesús CASTAÑÓN (1973).

(72)

tian fue el primero en España, que escribió en el estilo que oy llaman Culto, como consta de algunas composiciones suyas en prosa difícil, como oy los versos de quien los usa. No se gloriaron de esto los Griegos, que podian alegar por original de este estilo el Poema de la *Cassandra*, ò *Alexandra* de Licophron; los Griegos, que creían barbaras todas las demás Naciones; y que las Letras, y todos sus adelantamientos, se debían à ellos: estos mismos Griegos, que no lo dexaron de hacer, porque la luya fuese Nación menos amante de la gloria, ni menos sabia, que lo era entonces la Castellana, y la Portuguesa.

De los que procuraron despues imitar el estilo de Gongora, que podrè añadir à lo dicho, quando en nuestros dias hemos visto su infeliz catastrophe en el Poema de S. Anton Abad escrito por D. Pedro Nolasco de Ozejo? Me contentarè con repetir lo que en el extracto de este culto, y ridiculo Poema advirtieron los Autores del *Diario de los Literatos de España*, (73) en semejante ocasion.

„ Muchos, y mui felices ingenios agrada-
„ de la novedad del estilo de Gongora, qui-
„ sieron imitarle: pero con tanta desgracia,
que

(73) Tom. 4. artic. 16.

(73)

que solo consiguieron desacreditar a su inventor, y hacerse objetos de la risa y el desprecio».

De Lope de Vega, y del desorden que introdujo este y fue creciendo después en el teatro, hablaré cuando trate de la comedia española, debiendo por ahora bastar a los que desean enterarse en esta parte de nuestra historia literaria⁶⁵ el saber que aun en aquella edad corrompida no faltaron varones muy doctos que mantuviesen el crédito de la nación, y el de las letras, desaprobando en sus escritos tan extrañas y perniciosas novedades⁶⁶.

7. Estado actual de la poesía castellana

DESPUÉS de la entrada de este siglo, en que las letras han tomado entre nosotros otro nuevo semblante⁶⁷, la poesía castellana va volviendo a recobrar su antigua majestad y decoro, a pesar de las puerilidades y vicios con que de nuevo han procurado afearla algunos malos poetas que pueden considerarse como las últimas reliquias de la ignorancia del siglo pasado. Dio principio a esta gran reforma D. Ignacio Luzán, publicando su *Poética* en el año 1737, obra la más útil

⁶⁵ Aparece aquí por primera vez en la obra el término *historia literaria*. Velázquez usará el término dos veces; en el libro se utilizará de nuevo el concepto en la página 174. No en boca de su autor sino de su censor, Agustín Montiano, aparece el término en la censura de la obra. Acerca de este concepto puede consultarse el capítulo 1.3 del presente trabajo en el que se trata del uso que Velázquez le da al término.

⁶⁶ Sobre los conceptos *novedad* y *nuevo* puede consultarse ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 623), donde cita la página 73 de Velázquez. A pesar del panorama presentado por Velázquez, también hubo en la época escritores capaces de desaprobare el «mal gusto» que se extendía por la literatura española.

⁶⁷ Recuérdese la nota de la página 71 acerca de la expresión «un siglo tan instruido».

„ que solo consiguieron desacreditar à su inventor, y hacerse objetos de la risa, y el desprecio. „

De Lope de Vega, y del desorden, que introduxo este, y fue creciendo despues en el Theatro, hablarè quando trate de la Comedia Española; debiendo por aora bastar à los que desean enterarse en esta parte de nuestra Historia literaria, el saber, que aun en aquella edad corrompida no faltaron Varones muy doctos, que mantuviessen el credito de la Nacion, y el de las Letras, desaprobando en sus Escritos tan estrañas, y perniciosas novedades.

Despues de la entrada de este siglo, en que las Letras han tomado entre nosotros otro nuevo semblante, la Poesia Castellana va bolviendo à recobrar su antigua magestad, y decoro à pessar de las puerilidades, y vicios, con que de nuevo han procurado afearla algunos malos Poetas, que pueden considerarse como las ultimas reliquias de la ignorancia del siglo pasado. Diò principio à esta gran reforma D. Ignacio Luzan, publicando su *Poetica* en el año 1737. obra la mas util,

7
Estado
actual de
la Poesia
Castellana.

K

è

(74)

e importante que se pudo entonces publicar en esta línea, porque en ella se halla recogido todo lo mejor y más sólido que sobre la poesía y sus principales partes y especies han discurrido los antiguos y los modernos, a que acompaña el gran juicio, método y claridad que se observa en las demás obras de este autor. D. Ignacio Luzán no solo ha contribuido a esta reforma con sus documentos, sino con su ejemplo, siendo uno de los mejores poetas que hoy (74) tiene la nación, principalmente en la poesía ditirámica. El idilio de Leandro y Hero y otras composiciones suyas, son excelentes, y si su autor llega a publicarlas, sería éste un nuevo servicio que haría a la patria⁶⁸.

D. Blas Nasarre mientras vivió ayudó a restablecer este gusto de nuestra buena poesía; y la disertación suya sobre la comedia española, que precede a la edición de las comedias de Cervantes hecha en el año 1749, justifica lo mucho que en esta parte le debe la nación.

D. Agustín de Montiano se ha distinguido en aquel género de poesía que, según

(74) Vivía cuando se escribió esta obra, y falleció después en Madrid en 19 de mayo de 1754.

⁶⁸ La labor de Luzán es tan importante, a juicio de nuestro autor, que debe publicar todas sus obras. En este deseo entrevemos la idea neoclásica de que la implantación del buen gusto traerá implícito el desarrollo intelectual del país.

(74)

è importante ; que se pudo entonces publicar en esta linea : porque en ella se halla recogido todo lo mejor , y mas sòlido , que sobre la Poesia , y sus principales partes , y especies, han discurrido los antiguos , y los modernos; à que acompaña el gran juicio , methodo , y claridad , que se obterva en las demàs obras de este Autor. D. Ignacio Luzan no solo ha contribuido à esta reforma con sus documentos , sino con su exemplo : siendo uno de los mejores Poetas , que oy (74) tiene la Nacion , principalmente en la Poesia Ditirambica. El Idilio de Leandro , y Hero , y otras composiciones suyas son excelentes : y si su Autor llega à publicarlas , seria este un nuevo servicio , que haria à la Patria.

D. Blàs Nassarre , mientras viviò , ayudò à restablecer este gusto de nuestra buena Poesia : y la Disertacion suya sobre la Comedia Española , que precede à la edicion de las Comedias de Cervantes hecha en el año 1749. justifica lo mucho que en esta parte le debe la Nacion.

D. Agustín de Montiano se ha distinguido en aquel genero de Poesia , que segun
el

(74) Vivía , quando se escribió esta obra ; y falleció despues en Madrid en 19. de Mayo de 1754.

(75)

el juicio de Horacio, vence en gravedad a todos los demás. Las tragedias de *Virginia* y *Ataúlfo*, y los dos discursos sobre la tragedia española que les preceden, son dignos escritos de tal autor, por cuyo celo logrará la poesía castellana en adelante hacerse más familiar un poema que ya casi estaba abandonado entre nosotros.

También merecen una particular estimación el ingenio del Conde de Torrepalma, bien desempeñado en el discurso sobre la comedia española que aún no ha dado a luz, y las églogas venatorias del *Adonis* de D. José Porcel, en que hay pedazos excelentes, y tan buenos como los mejores de Garcilaso. Esperamos que la Academia española⁶⁹, que ha producido estos y otros grandes varones, no cesará en adelante de dar a la nación excelentes gramáticos, elocuentes oradores, y sublimes poetas.

⁶⁹ Las referencias que aparecen en esta página son muy interesantes. Por un lado aparecen Torrepalma y Porcel, dos autores sobre los que Velázquez tenía sus reticencias (recuérdese lo comentado en el capítulo 4.7.4, dentro del apartado dedicado a los autores contemporáneos). La otra referencia es abiertamente a la Real Academia, con lo que se podría especular acerca del deseo de Velázquez de ingresar en esta institución y acerca de la finalidad de los *Orígenes*.

el juicio de Horacio vence en gravedad à todos los demàs. Las Tragedias de *Virginia*, y *Ataulpho*, y los dos Discursos sobre la Tragedia Española, que les preceden, son dignos Escritos de tal Autor: por cuyo zelo lograrà la Poesia Castellana en adelante hacerse mas familiar un Poema, que ya casi estaba abandonado entre nosotros.

Tambien merecen una particular estimacion el ingenio del Conde de Torrepalma bien desempeñado en el Discurso sobre la Comedia Española, que aun no ha dado à luz; y las Eclogas Venatorias de el *Adonis* de D. Joseph Porzèl, en que hai pedazos excelentes, y tan buenos como los mejores de Garcilaso. Esperamos, que la Academia Española, que ha producido estos, y otros grandes Varones, no cessarà en adelante de dar à la Nacion excelentes Grammaticos, eloquentes Oradores, y sublimes Poetas.

(76)

III PRINCIPIO Y PROGRESO DE LA POESÍA CASTELLANA EN CADA UNA DE SUS PRINCIPALES ESPECIES EN PARTICULAR

1. Partes de que consta la poesía castellana

LA poesía⁷⁰, que no es otra cosa que una *imitación*⁷¹ *de la naturaleza hecha en verso*, consta de la invención⁷² y del metro como de cuerpo y de alma. En el metro hay que observar el *verso*, que es la concurrencia y disposición de un cierto número y cantidad de sílabas; la *rima*, que rigurosamente no es otra cosa que la relación que dicen unos versos con otros en cuanto a la consonancia o disonancia recíproca de las voces en que finalizan; y la *copla* o *estancia*, que es un cierto número de versos ligados a determinada consonancia y cantidad, de suerte que los versos se componen de sílabas, las rimas de versos, las coplas o estancias de versos rimados, y de los versos y la imitación resultan los poemas.

⁷⁰ Definición particular del concepto de *poesía*.

⁷¹ Aparece en esta definición el concepto de *imitación*, que ofrecerá a Velázquez la posibilidad de clasificar los subgéneros de la poesía en función del tipo de imitación.

⁷² Otro concepto fundamental en la obra. Hasta veintiuna veces lo usará Velázquez en su obra, lo que nos da idea de su importancia.

III.

PRINCIPIO , Y PROGRESO DE LA
POESIA CASTELLANA EN CADA
UNA DE SUS PRINCIPA-
LES ESPECIES EN
PARTICULAR.

Y
artes,
que
esta la
esta
bella.

LA Poesia , que no es otra cosa que una imitacion de la naturaleza hecha en verso, consta de la invencion , y del metro , como de cuerpo , y de alma. En el metro hai que observar el verso , que es la concurrencia , y disposicion de un cierto numero , y cantidad de silabas; la Rima , que rigorosamente no es otra cosa que la relacion , que dicen unos versos con otros en quanto à la consonancia, ò disonancia reciproca de las voces, en que los finalizan : y la Copla , ò Estancia , que es un cierto numero de versos ligados à determinada consonancia , y cantidad : de suerte que versos se componen de silabas , las Rimas de versos , las Coplas , ò Estancias de versos Rimados; y de los versos , y la imitacion resultan los Poemas. Por-

(77)

Porque esta imitación por razón del objeto que se propone puede ser ya *icástica* o de lo particular, esto es, de las cosas como son en sí mismas; ya *fantástica* o de lo universal, esto es, de las cosas como se representan en la fantasía del poeta, que sabe mejorarlas; y por razón de los varios modos con que se puede hacer esta imitación, ya narrando siempre el poeta por sí mismo, ya en parte por sí mismo, y en parte por boca de otros, ya en fin introduciendo siempre otros que hablen; en la poesía se distinguen dos principales especies, que son la *dramática* y la *epopeya*, comprendiendo la primera la tragedia y la comedia, y la segunda el poema heroico; a que se juntan otras especies inferiores⁷³, que se reducen a estas, como son la égloga, la oda, la elegía, el idilio, la sátira, el epigrama y el poema didáctico, de todo lo cual voy a examinar el origen y progreso en la poesía castellana.

2. Origen del verso castellano

Si es cierto que nuestra poesía debe su origen a la música, es también muy verosímil que el verso castellano dimanase del mismo principio, y que el artificio de nuestros

⁷³ La poesía lírica no está en el mismo nivel que la poesía épica o dramática. El criterio para la implantación de esta jerarquía, como hemos visto más arriba, estriba en el tipo de imitación.

(77)

Porque esta imitacion por razon del objeto , que se propone , puede ser ya *Icastica* o de lo particular , esto es , de las cosas como son en si mismas ; ya *Phantastica* , ò de lo universal , esto es , de las cosas como se representan en la fantasia del Poeta , que sabe mejorarlas ; y por razon de los varios modos con que se puede hacer esta imitacion , ya narrando siempre el Poeta por si mismo , ya en parte por si mismo , y en parte por boca de otros , ya en fin introduciendo siempre otros que hablen ; en la Poesia se distinguen dos principales especies , que son la *Drammatica* , y la *Epopeya* ; comprehendiendo la primera la Tragedia , y la Comedia ; y la segunda el Poema Heroico : à que se juntan otras especies inferiores , que se reducen à estas , como son la Ecloga , la Oda , la Elegia , el Idilio , la Satyra , el Epigrama , y el Poema Didactico : de todo lo qual voi à examinar el origen , y progreso en la Poesia Castellana.

SI es cierto , que nuestra Poesia debe su origen à la Musica , es tambien muy verosimil , que el verso Castellano dimanase del mismo principio : y que el artificio de nuestros

2
Origen
del verso
Castellano.

(78)

versos se debiese más bien a la casual cantidad y proporción de los cantares que a la ingeniosa invención de los mismos poetas. La poesía castellana nació en siglos muy rudos, y cuyas orejas no buscaban tan varias y delicadas proporciones, ni nuestros primeros poetas eran tan doctos que supiesen imitar en sus versos el artificio de los griegos y latinos, que apenas conocían. El monje de Berceo da un testimonio de esto cuando en el principio de la vida de Santo Domingo de Silos asegura que se determinó a componer su poema en verso castellano porque ignoraba del todo el artificio de la poesía latina.

*Quiero fer una prosa en Roman Paladino,
en qual suele el Pueblo fablar à su vecino,
ca non sò tan letrado por fer otro Latino.*

La semejanza y analogía que se observa entre algunos versos latinos y castellanos, como la del verso de ocho sílabas con el trocaico, la del de cinco sílabas con el adónico dímetro, la del de once sílabas con el sáfico y coryámbico asclepiadeo, y otras semejantes proporciones de que Gonzalo

tros versos se debiese mas bien à la casual cantidad , y proporcion de los Cantares , que à la ingeniosa invencion de los mismos Poetas. La Poesia Castellana nació en siglos mui rudos , y cuyas orejas no buscaban tan varias , y delicadas proporciones ; ni nuestros primeros Poetas eran tan doctos , que supiesen imitar en sus versos el artificio de los Griegos , y Latinos , que apenas conocian. El Monge de Bercèo dà un testimonio de esto , quando en el principio de la vida de Santo Domingo de Silos allegura , que se determinò à componer su Poema en verso Castellano , porque ignoraba del todo el artificio de la Poesia Latina.

*Quiero fer una prosa en Roman Paladino,
en qual suele el Pueblo hablar à su vecino,
ca non sò t.m letrado por fer otro Latino.*

La semejanza , y analogia , que se observa entre algunos versos Latinos , y Castellanos , como la del verso de ocho sílabas con el Trocaico , la del de cinco sílabas con el Adónico dimetro , la del de once sílabas con el Saphico , y Corymbico Asclepiadeo , y otras semejantes proporciones , de que Gonzalo Argote,

(79)

Argote de Molina (75), Lope de Vega⁷⁴ (76) y otros se han valido para persuadir que el verso castellano dimana del latino y del griego, solo pueden probar que ambas poesías tuvieron un mismo origen, esto es, en la música: como la semejanza entre muchos hermanos solo arguye tener todos un mismo padre, y de que diferentes aguas tengan un mismo sabor solo puede inferirse que dimanen de una misma fuente. Si hay algunos versos que entre nosotros se empezaron a usar por imitación serán los que tomamos de los provenzales y de los italianos; y los que en los tiempos más inmediatos a este imitamos de los latinos, como los hexámetros y pentámetros, que casi no se usan.

Los versos de cuatro, cinco, seis y ocho sílabas se encuentran ya muy a los principios de la poesía castellana entre las obras del Infante D. Manuel. Los endecasílabos también se hallan entre las poesías del mismo Infante, y en las del Marqués de Santillana, del cual asegura Argote de Molina haber tenido un libro de canciones y sonetos en versos de once sílabas. Entre las *Can-*

(75) *Disc. de la poesía castell.*

(76) *Laurel de Apolo*, pág. 37 y 38.

⁷⁴ En el *Laurel de Apolo* (1630) Lope de Vega pasa revista al panorama poético de su tiempo, tal y como Cervantes había hecho antes en su *Viaje del Parnaso* (1614).

Argote de Molina, (75) Lope de Vega, (76) y otros se han valido para persuadir, que el verso Castellano dimana del Latino, y del Griego, solo pueden probar, que ambas Poesias tuvieron un mismo origen, esto es, en la Musica: como la semejanza entre muchos hermanos solo arguye tener todos un mismo Padre; y de que diferentes aguas tengan un mismo sabor, solo puede inferirse que dimanen de una misma fuente. Si hai algunos versos, que entre nosotros se empezaron à usar por imitacion, seràn los que tomamos de los Provenzales, y de los Italianos; y los que en los tiempos mas inmediatos à este, imitamos de los Latinos; como los exametros, y pentametros, que casi no se usan.

Los versos de quatro, cinco, seis, y ocho silabas se encuentran ya mui à los principios de la Poesia Castellana entre las Obras del Infante D. Manuel. Los Endecasílabos tambien se hallan entre las Poesias del mismo Infante, y en las del Marquès de Santillana; del qual asegura Argote de Molina, haver tenido un libro de Canciones, y Sonetos en versos de once silabas. Entre las *Criticis*

(75) *Discurso de la Poesia Castell.*

(76) *Laurel de Apolo*, pag. 37. y 38.

(80)

tigas del Rey D. Alonso el Sabio hay también este género de verso y los portugueses le conocieron muy a los principios de su poesía, pues los hicieron sus primeros poetas, Gonzalo Hermiguez y Egas Moniz, de donde se conoce cuán desviados van de lo cierto los que creen que fueron Boscán y Garcilaso los primeros que entre nosotros usaron esta especie de verso, tomándola de los italianos.

El verso de doce sílabas o de arte mayor ya se conocía en tiempo del Rey D. Alonso el Sabio, que en él compuso su libro *de las querellas*. El Infante D. Manuel le usó también en el libro del *Conde Lucanor*.

Los versos mayores de trece y catorce sílabas son los más antiguos entre nosotros pues los usaron el Monje de Berceo, el mismo Rey D. Alonso y el Infante D. Manuel en el primer siglo de la poesía castellana.

3. Origen de la rima castellana

EL origen de nuestra rima es tan dudoso como en las demás poesías vulgares. El Cardenal Bembo⁷⁵ y la mayor parte de los sabios de Italia quieren que se deba a los provenzales. Otros creen que siendo usada la

⁷⁵ El erudito italiano Pietro Bembo (1470-1547) es autor de las *Prose della volgar lingua* (1525), obra en la que intentó sistematizar una gramática de una lengua italiana que no existía, dispersa como estaba en numerosos dialectos; propuso tomar como modelo la lengua de Florencia, para lo que propuso como prototipo la lengua de los grandes escritores del *Trecento*, Petrarca para la poesía y Boccaccio para la prosa.

ticas del Rey D. Alonso el Sabio hai tambien este genero de verso; y los Portugueses le conocieron mui à los principios de su Poesia, pues los hicieron sus primeros Poetas, Gonzalo Hermiguez, y Egas Moniz: de donde se conoce, quan desviados vãn de lo cierto, los que creen, que fueron Boscan, y Garcilaso los primeros, que entre nosotros usaron esta especie de verso, tomandola de los Italianos.

El verso de doce sílabas, ò de Arte mayor ya se conocia en tiempo del Rey D. Alonso el Sabio, que en el compuso su libro *de las querellas*. El Infante D. Manuel le usò tambien en el libro del *Conde Lucanor*.

Los versos mayores de trece, y catorce sílabas son los mas antiguos entre nosotros; pues los usaron el Monge de Bercèò, el mismo Rey D. Alonso, y el Infante D. Manuel en el primer siglo de la Poesia Castellana.

³
Origen
de la Ri-
ma Castellana.

EL origen de nuestra Rima es tan dudoso como en las demás Poesias vulgares. El Cardenal Bembo, y la mayor parte de los Sábios de Italia quieren, que se deba à los Provenzales. Otros creen, que siendo usada la Rima

(81)

rima entre los escaldos⁷⁶, poetas septentrionales, la trajeron consigo los godos cuando se hicieron dueños de las provincias del Imperio Romano, y aún añaden que la palabra *rima* también vino con los godos, cuyos poetas se llaman *runers*, y sus poemas *runes*; como si la voz *rima* no pudiese más bien dimanar del griego *rithmos*, que significa todo lo que se hace con determinado orden, número, y medida; de donde viene el latín *rithmus*, que habiéndose aplicado a la danza, a la música y a la poesía en la baja latinidad, se empleó más frecuentemente para significar la cadencia, número y estructura material del verso.

Los que fijan el origen de la rima en el Papa León II, que usó de ella en las diferentes reformas que hizo del canto de la Iglesia, la hacen más moderna de lo que es en realidad; como también los que con Huet⁷⁷ y el Abate Massieu⁷⁸ la atribuyen a los árabes, queriendo que estos la introdujesen en Europa, y que de ellos la aprendiesen los provenzales y demás naciones europeas. Mr. Fauchet⁷⁹ juzga que los cristianos la tomaron de los hebreos, cuya poesía es rimada, y Juan Le Maire⁸⁰ pasa a buscar el origen de

⁷⁶ «Antiguo poeta escandinavo, autor de cantos heroicos y de sagas» (DRAE, vigésima segunda edición).

⁷⁷ Pierre Daniel Huet (1630-1721), erudito francés, conocido como uno de los hombres más sabios de su época y autor de un gran número de obras que versan sobre filosofía, teología, literatura y filología, entre otras.

⁷⁸ Guillaume Massieu (1665-1722), religioso, traductor y poeta francés, autor de una *Defensa de la poesía* (1706) y de una póstuma *Historia de la poesía francesa* (1739).

⁷⁹ Claude Fauchet (1530-1602), escritor e historiador francés, autor, entre otras obras, de *De l'Origine de la langue et de la poésie française* (1581).

⁸⁰ Juan Le Maire o Jean Lemaire de Belges (ca 1473–ca 1524), escritor, poeta y cronista francés autor de una extensa obra, entre la que destaca un *Traité de la Concorde des deux langages* (1513), ensayo filológico en verso que trata de la rivalidad de las lenguas francesa e italiana y que quiere contribuir al buen entendimiento entre ambas lenguas; esta obra anuncia los trabajos de los humanistas franceses del siglo XVI.

Ríma entre los Scaldos , Poetas Septentrionales , la trajeron consigo los Godos , quando se hizieron dueños de las Provincias del Imperio Romano : y aun añaden , que la palabra *Rima* tambien vino con los Godos , cuyos Poetas se llaman *Runers* , y sus Poemas *Runes* : como si la voz *Rima* no pudiesse mas bien dimanar del Griego *Rithmos* , que significa todo lo que se hace con determinado orden , numero , y medida ; de donde viene el Latin *Rithmus* , que haviendose aplicado à la danza , à la Musica , y à la Poesia en la baxa Latinidad , se empleò mas frequentemente para significar la cadencia , numero , y estructura material del verso.

Los que fixan el origen de la Rima en el Papa Leon II. que usò de ella en las diferentes reformas, que hizo del Canto de la Iglesia , la hazen mas moderna de lo que es en realidad ; como tambien los que con Huet, y el Abate Malsieu la atribuyen à los Arabes , queriendo que estos la introduxessen en Europa , y que de ellos la aprendiesen los Provenzales , y demás Naciones Europeas. Mr. Fauchet juzga , que los Christianos la tomaron de los Hebrèos , cuya Poesia es rimada ; y Juan le Maire pasa à buscar el origen de

L

la

(82)

la rima en Bardo, quinto rey de los galos, que se cree vivía por el año del mundo 2140, y más de 700 años antes de la guerra de Troya.

No es necesario ir tan lejos para encontrar el uso de la rima en Europa; antes que los godos bajasen del Norte y mucho antes que los árabes entrasen en España. En los mismos poetas latinos del siglo de Augusto se encuentran versos rimados, y con la consonancia en el medio y en el fin, del mismo modo que los leoninos⁸¹, como se observa en algunos de Horacio (77), de Ovidio (78), de Propercio (79), y de Marcial (80), y Jano Douza⁸² (81) advierte que los poetas

(77) *Art. poet.*

«Non satis est pulcra esse poemata, dulcis *sunto*;

& quocumque volent, animum auditoris *agunto*.»

(78) Lib. 1 *de art. amand.*

«Quot coelum *stellas*, tot habet tua Roma *puellas*.»

(79) Lib. 1, eleg. 8.

«Nec tibi *tírrhená* solvatur funis *arena*.

Lib. 1, eleg. 17.

«Quin etiam *absenti* prosunt tibi, Cintia, *venti*.»

Lib. 3, eleg. 7.

«Dulcis ad *hesternas* fuerat mihi rixa *lucernas*.

Lib. 2 eleg. 3.

«Non non humani sunt partus talia *dona*;

Ita novem menses non peperere *bona*.»

(80) Lib. 7, epig. 42.

«Diligo *praestantem*, non odi, Cinna, *negantem*.

(81) Not. ad Propert. lib. 1, cap. 3.

⁸¹ Según el DRAE (vigésima segunda edición), 1. «verso latino usado en la Edad Media, cuyas sílabas finales forman consonancia con las últimas de su primer hemistiquio», y 2. «verso castellano con rima interior».

⁸² Velázquez nos habla aquí de «Jano Douza» y sus *Anotaciones* o *Comentarios a Propercio*. Se trata del escritor Jan (o Johan) van der Does, en holandés, o, latinizado, Janus Douza (1545-1604), militar, magistrado y escritor, autor de una historia de Holanda, que compuso también diferentes comentarios a escritores latinos como Horacio, Catulo, Tibulo, etc.

la Rima en Bardo , quinto Rey de los Galos , que se cree vivia por el año del Mundo 2140. y más de 700. años antes de la guerra de Troya.

No es necesario ir tan lexos , para encontrar el uso de la Rima en Europa , antes que los Godos baxassen del Norte , y mucho antes que los Arabes entrassen en España. En los mismos Poetas Latinos del siglo de Augusto se encuentran versos rimados , y con la consonancia en el medio , y en el fin del mismo modo que los Leoninos ; como se observa en algunos de Horacio , (77) de Ovidio , (78) de Propercio , (79) y de Marcial ; (80) y Jano Douza (81) advierte , que los Poetas

Lati-

(77) *Art. Poet.*

„ Non satis est pulcra esse poemata , dulcia sunt ;
„ & quocumque volent , animum auditeris agunt .

(78) *Lib. 1. de art. amand.*

„ Quot Cœlum *stellas* , tot habet tua Roma *puellas* .

(79) *Lib. 1. eleg. 8.*

„ Nec tibi *tirrhena* solvatur funis *arena* .

Lib. 1. eleg. 17.

„ Quin etiam *absenti* profunt tibi , *Cintia* , *venti* ;

Lib. 3. eleg. 7.

„ Dulcis ad *hesternas* fuerat mihi rixa *lucernas* .

Lib. 2. eleg. 3.

„ Non non *humani* sunt partus *talia dona* ;

„ ita *nove* menses non peperere *bona* .

(80) *Lib. 7. epig. 42.*

„ Diligo *præstantem* , non odi , *Cinna* , *negantem* ;

(81) *Not. ad Propert. Lib. 1, cap. 3.*

(83)

latinos de aquellos tiempos gustaron no pocas veces de este juego de palabras en sus mejores obras. La similsonancia⁸³, que por lo general se huya como un vicio, hubo tiempo en que se buscaba como adorno. Los oradores conocían esta figura retórica, que llamaban *similliter desinens*, en cuyo uso no fue el mismo Cicerón el más parco⁸⁴.

Los poetas eclesiásticos, que en los siglos corrompidos no sabían mantener el verdadero carácter de la poesía ni por la majestad del estilo ni por lo maravilloso de la fábula, se abandonaron al juego de palabras, procurando con el sonsonete del ritmo y la consonancia suplir lo que les faltaba de felicidad en la invención. Esta corrupción empezó entre nosotros muy temprano, pues Álvaro Cordubense (82), que floreció en el siglo nono, asegura que en su tiempo los hombres más sabios de España ignoraban el artificio y composición de los versos latinos ajustados a su debida dimensión y pies, y que S. Eulogio fue quien se lo enseñó a él, después que salió de su

(82) En la vida de S. Eulogio. *Ibi metricos, quos adhuc nesciebant sapientes Hispaniae, pedes perfectissime docuit; nobisque post egressionem suam ostendit.*

⁸³ «Se trata, pues, de *homoeoteleuton* y *homoeoptoton*: éstos son figuras que encierran *virtus* en la posición a distancia de las palabras (al final del miembro o inciso), pero son *vitia* en la posición de contacto de las palabras», *apud* Heinrich LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1984, tomo II, página 329, nota. Puede ampliarse este concepto con lo expuesto también por LAUSBERG en la página 170.

⁸⁴ Un resumen sobre el posible origen de la rima en castellano puede consultarse en Rudolf BAEHR (1981: 61-62). Aquí podremos comprobar que las teorías de Velázquez no son, en absoluto, descabelladas.

Latinos de aquellos tiempos gustaron no pocas veces de este Juego de palabras en sus mejores Obras. La similsonancia , que por lo general se huya como un vicio , hubo tiempo en que se buscaba como adorno. Los Oradores conocian esta figura Rhetorica , que llamaban *similiter desinens* ; en cuyo uso no fue el mismo Ciceron el mas parco.

Los Poetas Eclesiasticos , que en los siglos corrompidos no sabian mantener el verdadero caracter de la Poesia , ni por la magestad del estilo , ni por lo maravilloso de la fabula , se abandonaron al juego de palabras ; procurando con el sonsonete del ritmo , y la consonancia suplir lo que les faltaba de felicidad en la invencion. Esta corrupcion empezò entre nosotros muy temprano ; pues Alvaro Corduense , (82) que floreciò en el siglo nono , asegura , que en su tiempo los hombres mas sabios de España ignoraban el artificio , y composicion de los versos Latinos ajustados à su debida dimension , y pies ; y que S. Eulogio fue quien se lo enseñò à el , despues que saliò de su

L 2

pri-

(82) En la vida de S. Eulogio. *Ibi metricos , quos adhuc nesciebant Sapientes Hispania , pedes perfectissimo docuit ; nobis que post migrationem suam ostendit.*

(84)

prisión, esto es, después del año 851, de donde se infiere que los *versos rítmicos* que en otra parte dice haber escrito en su juventud, no eran versos ajustados a pies y sílabas, sino solo al número y cadencia de que nació la rima. Estos eran los únicos modelos de aquellos siglos en que ni se conocían los buenos originales ni se procuraban imitar. Los poetas castellanos, que no tenían mejores dechados, pudieron haberlos imitado en esto, tomando de aquí su origen nuestra rima, y nadie ignora lo que la poesía castellana ha tomado de la italiana y provenzal en esta materia.

Para conocer que nuestra rima imitó mucho de este mal gusto de los poetas latinos de aquel tiempo, bastará comparar algunos de nuestros más antiguos versos castellanos con otras poesías latinas del mismo siglo. Blas Ortiz⁸⁵, en la descripción de la Iglesia de Toledo (83), trae un epitafio del año 1326 que empieza así:

*Hoc positus tumulo fuit expers improbitatis,
intus, et extra fuit immensae nobilitatis,*

(83) Cap. 37.

⁸⁵ Blas Ortiz publicó en 1549 su *Summi Templi Toletani perqs. graphica descriptio*. En ella su autor analiza no sólo lo relativo a la historia de la catedral toledana, sino también el origen y fundación de la ciudad de Toledo y otros aspectos relativos a su historia eclesiástica, y la obra le facilita a Velázquez información sobre el uso de la rima en textos latinos.

(84)

prision ; esto es , despues del año 851. de donde se infiere , que los *versos rithmicos*, que en otra parte dice , haver escrito en su juventud , no eran versos ajustados à pies , y silabas , sino solo al numero , y cadencia, de que nació la Rima. Estos eran los unicos modelos de aquellos siglos , en que ni se conocian los buenos originales , ni se procuraban imitar. Los Poetas Castellanos , que no tenian mejores dechados , pudieron haverlos imitado en esto ; tomando de aqui su origen nuestra Rima : y nadie ignora lo que la Poesia Castellana ha tomado de la Italiana , y Provenzal en esta materia.

Para conocer que nuestra Rima imitó mucho de este mal gusto de los Poetas Latinos de aquel tiempo , bastará comparar algunos de nuestros mas antiguos versos Castellanos con otras Poesias Latinas del mismo siglo. Blas Ortiz en la descripcion de la Iglesia de Toledo (83) trae un epitaphio del año 1326. que empieza así.

Hoc positus tumulo fuit expers improbitatis:
intus , et extra fuit immensæ nobilitatis,
lar;

(83) Cap. 37.

(85)

*largus, magnificus fuit, et dans omnia gratis,
et speculum generis, totius fons bonitatis.*

Esta estrofa guarda el mismo ritmo que las de Berceo en cuanto a la consonancia final de todos los cuatro versos de que se compone. Compárese ahora el principio de este epitafio con el de otra inscripción del mismo siglo escrita en verso castellano en la era 1388, que pertenece a D. Sancho Dávila, Obispo de Ávila, y trae el historiador de aquella Iglesia (84).

*D. Sancho, Obispo de Avila, como Señor honrado,
diò muy buen exemplo, como fue buen Prelado,
fizo este Monasterio de S. Benito llamado,
y diole muy grandes algos, por do es substentado.*

En el manuscrito del *Cancionero de poetas antiguos* de Juan Alfonso de Baena, que está en el Escorial, se dice así al principio:

*Joannes Baenensis homo
vocatur in sua domo.
Johan Alfonso de Baena
lo compuso con gran pena.*

(84) Gil González Dávila⁸⁶, *Theatro eclesiástico*, tom. 1, Iglesia de Ávila, lib. 2, cap. 12.

⁸⁶ Gil González Dávila (1578-1658), cronista de los reinos de Castilla y de Indias y autor de un gran proyecto histórico titulado *Teatro eclesiástico de las ciudades e iglesias catedrales de España*, del que se fueron editando volúmenes correspondientes a lugares concretos tanto en vida del autor como póstumos.

(85)

*largus , magnificus fuit , et dans omnia gratis ,
et speculum generis , totius fons bonitatis .*

Esta Strophá guarda el mismo ritmo que las del Bercèo en quanto à la consonancia final de todos los quatro versos , de que se compone. Comparese ahora el principio de este Epitaphio con el de otra inscripcion del mismo siglo escrita en verso Castellano en la Era 1388. que pertenece à D. Sancho Davila , Obispo de Avila , y trae el Historiador de aquella Iglesia. (84)

*D. Sancho , Obispo de Avila , como Señor honrado ,
diò muy buen exemplo , como fue buen Prelado ,
fizo este Monasterio de S. Benito llamado ,
y diole muy grandes algos , por do es sustentado .*

En el Mss. del Cancionero de Poetas antiguos de Juan Alfonso de Baena , que està en el Escorial , se dice así al principio:

*Joannes Baenensis homo
vocatur in sua domo.
Johan Alfonso de Baena
lo compuso con gran pena.*

Aqui

(84) Gil Gonzalez Davila, *Theatro Eclesiastico*. tom. 1.
Iglesia de Avila. Lib. 2. cap. 12.

(86)

Aquí se ven dos versos latinos y dos castellanos con el mismo ritmo.

La poesía arábica no es la que menos ha contribuido a enriquecer nuestra rima. De ella nos vienen los versos con la consonancia en el medio y fin de cada uno: los que llaman *encadenados* por estar la consonancia en el fin del verso que precede y en el medio del que sigue; los versos retrógrados, los que se pueden leer por muchas partes, los que rematan en pies forzados y en una misma voz; los laberintos, los acrósticos y demás invenciones de esta clase que se hallan amontonadas en la *Metamétrica* y *Rítmica* de Caramuel⁸⁷.

Los versos que rematan en eco, esto es, con la última o últimas sílabas de la penúltima palabra, se hallan ya usados por Juan de la Encina entre sus poesías publicadas en el *Cancionero general* de Sevilla, 1535.

En las dos tragedias de *Nise lastimosa* y *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez se hallan muchas especies de versos nuevos por entonces en la poesía castellana, como los versos faleucos⁸⁸, sáficos, adónicos y otros diferentes, de cuya particularidad tuvo nuestro autor cuidado de advertir a los lectores al principio de su obra.

⁸⁷ Se refiere al *Primus Calamus ob oculos* [...] (1663) del erudito español Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682). Se trata de una obra voluminosa dividida en tres libros, la *Gramática*, la *Metamétrica* y la *Rítmica*, que es como la cita el marqués de Valdeflores, y que recoge los escritos sobre gramática y retórica de este autor enciclopédico.

⁸⁸ «En la poesía griega y latina, verso endecasílabo que se compone de cinco pies. El primero espondeo, el segundo dáctilo, y troqueos los demás» (DRAE, vigésima segunda edición).

Aquí se ven dos versos Latinos ; y dos Castellanos con el mismo rithmo.

La Poesia Arabiga no es la que menos ha contribuido à enriquecer nuestra Rima. De ella nos vienen los versos con la consonancia en el medio , y fin de cada uno : los que llaman *encadenados* , por estàr la consonancia en el fin del verso , que precede , y en el medio del que sigue : los versos retrogradados ; los que se pueden leer por muchas partes ; los que rematan en pies forzados , y en una misma voz ; los laberintos , los acrosticos , y demás invenciones de esta clase , que se hallan amontonadas en la *Metametrica* , y *Rythmica* de Caramuèl.

Los versos , que rematan en èco , esto es , con la ultima , ò ultimas sílabas de la penultima palabra , se hallan ya usados por Juan de la Enzina entre sus Poesias publicadas en el *Cancionero general* de Sevilla. 1535.

En las dos Tragedias de *Nise lastimosa*, y *Nise laureada* de Geronymo Bermudez se hallan muchas especies de versos nuevos por entonces en la Poesia Castellana : como los versos Phalectios , Saphicos , Adonicos , y otros diferentes ; de cuya particularidad tuvo nuestro Autor cuydado de advertir à los Lectores al principio de su Obra. Bar-

(87)

Bartolomé Cayrasco de Figueroa inventó los versos esdrújulos, y así se nota en la inscripción de su retrato, que está al principio de su obra intitulada *Templo militante*.

Don Francisco de Castilla, que escribió en verso de arte mayor la *Práctica de las virtudes de los buenos reyes de España*, impresa en Sevilla en 1546, también los compuso en lengua latina con la misma medida y consonancia que los castellanos, y creo fue el primero que los usó, en caso de no ser anterior a él el Dr. Luis González, de quien trae algunas coplas escritas de este modo Gil González Dávila en el *Teatro eclesiástico* de la Iglesia de Badajoz (85). Otros, por el contrario, hicieron versos castellanos con la misma armonía y medida que los hexámetros y pentámetros latinos. Su inventor se ignora. D. Esteban Manuel de Villegas fue quien los escribió con más felicidad.

Tampoco se sabe quién fuese autor de la extravagante invención del ritmo poligloto, quiero decir, de la mezcla de versos en diferentes lenguas, conservando en todos ellos la medida de los castellanos. Entre nosotros prevaleció algún tiempo este mal gusto, y D.

(85) Tom. I, lib. I.

(87)

Bartholomè Cayraſco de Figuefoa inventò los verſos eſdrujulos ; y aſi ſe nota en la inſcripcion de ſu retrato , que eſtà al principio de ſu Obra intitulado *Templo militante*.

Don Francisco de Caſtilla , que eſcribiò en verſo de Arte mayor la *Práctica de las virtudes de los buenos Reyes de Eſpaña* , impreſſa en Sevilla en 1546. tambien los compulo en lengua Latina con la miſma medida , y conſonancia que los Caſtellanos : y creo fue el primero que los uſò ; en caſo de no ſer anterior a èl el Doct. Luis Gonzalez, de quien trae algunas Coplas eſcritas de eſte modo Gil Gonzalez Davila en el *Theatro Eccleſiaſtico* de la Igleſia de Badajòz. (85) Otros por el contrario hicieron verſos Caſtellanos con la miſma armonia, y medida que los exámetros , y pentámetros Latinos. Su inventor ſe ignora : D. Eltevan Manuel de Villegas fue quien los eſcribiò con mas felicidad.

Tampoco ſe ſabe quien fueſſe Autor de la extravagante invencion del rithmo poliglotto ; quiero decir , de la meſcla de verſos en diferentes lenguas , conſervando en todos ellos la medida de los Caſtellanos. Entre noſotros prevaleciò algun tiempo eſte mal guſto : y D.
Luis

(85) Tom. 1. lib. 1.

(88)

Luis de Góngora, que en casi todas sus obras mostró no tener el mejor, tampoco quiso dejar intacta esta nueva especie de extravagancia, componiendo un soneto en cuatro lenguas: castellana, italiana, portuguesa y latina.

La invención de los centones en la poesía castellana se debe a D. Juan de Andosilla Larramendi, que con los versos de Garcilaso compuso un poema intitulado *Cristo nuestro Señor en la Cruz*, que se publicó en Madrid 1628. Imitole en esto D. Martín de Angulo y Pulgar en la *Égloga fúnebre* a la muerte de D. Luis de Góngora, compuesta de versos entresacados de las poesías del mismo D. Luis, y publicada en Sevilla, año de 1638. Con versos del mismo Góngora compuso otro centón D. Agustín de Salazar a la Concepción de Nuestra Señora, el cual anda impreso con sus demás poesías.

El verso suelto y sin consonancia es bien antiguo entre nosotros, y le hallamos en nuestros poetas casi al mismo tiempo que le usaba el Trissino, que entre los italianos pasa por su inventor. Alonso de Fuentes, natural de Sevilla, escribió en él la *Suma de filosofía natural*, impresa en Sevilla 1547,

Luis de Gongora, que en casi todas sus Obras mostrò no tener el mejor, tampoco quiso dexar intacta esta nueva especie de extravagancia, componiendo un Soneto en quatro lenguas, Castellana, Italiana, Portuguesa, y Latina.

La invencion de los Centones en la Poesia Castellana se debe à D. Juan de Andosilla Larramendi, que con los versos de Garcilaso compuso un Poema intitulado *Christo nuestro Señor en la Cruz*, que se publicò en Madrid 1628. Imitòle en esto D. Martin de Angulo, y Pulgar en la *Eclôgia funebre* à la muerte de D. Luis de Gongora compuesta de versos entrefacados de las Poesias del mismo D. Luis, y publicada en Sevilla año de 1638. Con versos del mismo Gongora compuso otro Centòn D. Augustin de Salazar à la Concepcion de Nuestra Señora, el qual anda impresso con sus demás Poesias.

El verso suelto y sin consonancia es bien antiguo entre nosotros, y le hallamos en nuestros Poetas casi al mismo tiempo, que le usaba el Trisino, que entre los Italianos pasa por su inventor. Alonso de Fuentes, natural de Sevilla, escribiò en èl la *Suma de Filosofia natural*, impressa en Sevilla 1547

en

(89)

en que no solo se hallan sueltos los versos endecasílabos, sino los castellanos de ocho sílabas. Nuestro autor nació en 1515, esto es, cinco años antes del de 1520 en que florecía el Trissino, que falleció en 1550.

Más moderna es en nuestra poesía la asonancia, que se empezó a introducir en ella por los romances y cantares. Esta especie de poesía, por razón de servir para el canto, era algo dilatada y nuestros antiguos poetas, que no conocían más ritmo que la consonancia, se veían precisados a usar de un solo consonante para ir encadenando unos versos con otros desde el principio hasta el fin, como se ve en nuestros romances más antiguos. En los siglos más cultos la experiencia⁸⁹ hizo ver a nuestros poetas los desaciertos que se exponían a cometer en sus versos por sujetarse a seguir las leyes de un mismo consonante en obras tan largas, y escogieron la asonancia como rima más libre, y que fuera de la consonancia era la única que podía encadenar unos versos con otros desde el principio hasta el fin, según era la costumbre⁹⁰.

⁸⁹ Como nos aclara SEBOLD (2003: 206), la palabra *experiencia* «es un término que se usa con frecuencia en el setecientos, en la filosofía, en la ciencia y en la crítica literaria, ora en su sentido habitual, ora en el sentido de *experimento*, ora al hablar de los conocimientos a que ambos dan origen».

⁹⁰ Véase, al respecto, Tomás NAVARRO TOMÁS (1986: 40-41): «Los precedentes latinos ofrecen testimonios tanto de la rima consonante [...] como de la rima asonante [...]. En el arte trovadoresco, la rima consonante se convirtió en uno de los principales motivos de lucimiento de maestría técnica. La asonancia, menos estimada, fue quedando reducida en la mayor parte de los países a manifestaciones particulares de la versificación popular. Sin perder tal carácter, elevó su papel más que en ninguna otra lengua en ciertos géneros de la poesía española».

en que no solo se hallan sueltos los versos Endecasílabos , sino los Castellanos de ocho sílabas. Nuestro Autor nació en 1515. esto es , cinco años antes del de 1520. en que florecia el Trisino , que falleció en 1550.

Más moderna es en nuestra Poesía la aſonancia , que se empezó à introducir en ella por los Romances , y Cantares. Esta especie de Poesía , por razon de servir para el canto , era algo dilatada : y nuestros antiguos Poetas , que no conocian más Ritmo , que la consonancia , se veian precisados à usar de un solo consonante , para ir encadenando unos versos con otros desde el principio hasta el fin , como se veè en nuestros Romances más antiguos. En los siglos más cultos la experiencia hizo ver à nuestros Poetas los defectos , que se exponian à cometer en sus versos , por sugetarse à seguir las leyes de un mismo consonante en obras tan largas ; y escogieron la aſonancia , como Rima más libre , y que fuera de la consonancia era la única , que podia encadenar unos versos con otros desde el principio hasta el fin , segun era la costumbre.

M

Aun-

(90)

4.- Origen de las coplas y estancias castellanas

AUNQUE el origen de nuestras antiguas coplas castellanas se debiese a la casual proporción del canto para que servían, no se puede dudar que en los tiempos posteriores tomamos de los provenzales y de los italianos los sonetos, los madrigales, las canciones, los tercetos, la octava rima, y otras composiciones semejantes, muy diferentes de nuestras antiguas coplas.

Las coplas llamadas *redondillas* son bien antiguas en la poesía castellana, y se hallan entre las composiciones del Infante D. Manuel. En los poetas españoles que componían versos latinos por aquel tiempo se observa el ritmo de las redondillas, y de estos puede ser que pasase a la poesía vulgar.

Blas Ortiz, en la descripción de la Iglesia de Toledo (86), trae un epitafio de la era 1333 en que hay estos dos versos:

*Mitibus hic mitis, tamen hostibus esse studebat
hostis; fulgebat propter certamina litis.*

Que partidos, según la cesura del ritmo, se leen así en forma de redondillas:

(86) Cap. 37.

4
Origen
las
coplas,
estancas
Castellanas

Aunque el origen de nuestras antiguas Coplas Castellanas se debiese à la casual proporcion del canto , para que servian ; no se puede dudar , que en los tiempos posteriores tomamos de los Provenzales , y de los Italianos los Sonetos , los Madrigales , las Canciones , los Tercetos , la Oçtava Rima , y otras composiciones semejantes , mui diferentes de nuestras antiguas Coplas.

Las Coplas llamadas *Redondillas* son bien antiguas en la Poesia Castellana , y se hallan entre las composiciones del Infante D. Manuel. En los Poetas Españoles , que componian versos Latinos por aquel tiempo , se observa el Ritmo de las Redondillas ; y de estos puede ser que passasse à la Poesia vulgar.

Blàs Ortiz en la descripcion de la Iglesia de Toledo (86) trae un Epitaphio de la Era 1333. en que hai estos dos versos:

*Mitibus hic mitis , tamen hostibus esse studebat
hostis ; fulgebat propter certamina litis.*

Que partidos , segun la cesura del Ritmo ; se leen asi en forma de Redondilla:

Mi-

(86) Cap. 37.

(91)

*Mitibus hic mitis,
tamen hostibus esse studebat
hostis; fulgebat
propter certamina litis.*

Allí mismo trae este autor otro epitafio, que pertenece a la era 1324, en que se hallan estos cuatro versos:

*Toleti natus, cuius generosa propago
moribus ornatus fuit hic probitatis imago:
largus, magnificus, electus Mendoniensis,
donis immensis, cunctorum verus amicus.*

Los cuales, divididos asimismo por la cesura, componen los dos géneros de redondillas con la asonancia final más o menos interpolada:

*Toleti natus,
cuius generosa propago
moribus ornatus
fuit hic probitatis imago:
Largus, Magnificus,
electus Mendoniensis,
donis immensis,
cunctorum verus amicus.*

(91)

*Mitibus hic mitis,
tamen hostibus esse studebat
hostis; fulgebat
propter certamina litis.*

Allí mismo trae este Autor otro Epitaphio; que pertenece à la Era 1324. en que se hallan estos quatro versos:

*Toleti natus, cuius generosa propago
moribus ornatus fuit hic probitatis imago:
largus, magnificus, electus Mendoniensis,
donis immensis, cunctorum verus amicus.*

Los quales divididos assimismo por la cesurà, componen los dos generos de Redondillas con la consonancia final mas, ô menos interpolada.

*Toleti natus,
cuius generosa propago
moribus ornatus
fuit hic probitatis imago:
Largus, Magnificus
electus Mendoniensis,
donis immensis
cunctorum verus amicus.*

M 2

Vi.

(92)

Vicente Espinel, natural de Ronda, se dice comúnmente haber inventado las *décimas*, que aún hoy se llaman *espinelas* del nombre de su autor; pero D. Gregorio Mayans (87) lo niega, atribuyéndolas a Juan Ángel en su *Tragitrifunfo* impreso en 1523, y concediéndole solo a aquel el haber variado los sitios de la consonancia. También se llamaron felicianos no sé qué versos o coplas, que según refiere Lope de Vega (88), inventó una dama llamada Feliciano, que disfrazada en traje de hombre estuvo algún tiempo en la Universidad de Salamanca.

D. Pedro Venegas de Saavedra, que compuso en sexta rima el poema de los *Remedios de amor* en 1602, se gloria allí de ser el inventor de este género de estancias; pero no fue el primero que las usó en la poesía castellana, como tampoco Manuel de Faria y Sousa (89), que se jacta de lo mismo, pues se encuentran y aun con nuevo artificio, entre las poesías de Cristóbal de Mesa, publicadas en Madrid 1607, y mucho antes las había compuesto Jerónimo Bermúdez en

(87) *Specimen bibliothecae Hispanae Mayansianae*. Hannover 1753, pág. 50.

(88) *Laurel de Apolo*.

(89) *Europa portuguesa*, tom. 3, part. 4, cap. 8.

Vicente Espinel natural de Ronda, se dice comunamente haver inventado las *Decimas*, que aun oy se llaman *Espinelas* del nombre de su Autor; pero D. Gregorio Mayans (87) lo niega, atribuyendolas à Juan Angel en su *Tragitiunfo* impresso en 1523. y concediendole solo à aquel, el haver variado los sitios de la consonancia. Tambien se llamaron *Felicianos* no sè que versos, ò Coplas, que segun refiere Lope de Vega (88) inventò una Dama llamada Feliciana, que disfrazada en traje de hombre estuvo algun tiempo en la Universidad de Salamanca.

D. Pedro Venegas de Saavedra; que compuso en sexta Rima el Poema de los *Remedios de Amor* en 1602. se gloria alli de ser el inventor de este genero de Estancias; pero no fue el primero que las usò en la Poesia Castellana, como tampoco Manuel de Faria, y Sousa, (89) que se jaçta de lo mismo; pues se encuentran, y aun con nuevo artificio, entre las Poesias de Christoval de Mesa publicadas en Madrid 1607. y mucho antes las havia compuesto Geronymo Bermudez en
las

(87) *Specimen Bibli. theca Hispana Mayausiana*. Hannover 1753. pag. 50.

(88) *Laurel de Apolo*.

(89) *Europa Portuguesa*, tom. 3. part, 4. cap. 8.

(93)

las tragedias de *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, que se publicaron en 1577. La invención de la sexta rima no se debe a alguno de estos poetas, ni al Caballero Marino, que se jactó de lo propio en Italia, pues Juan Mario de Crescimbeni⁹¹ en la *Historia de la poesía vulgar* (90) asegura que en este género de estancias está escrito el romance de la *Leandra*, que supone ser bien antiguo.

5. Comedia

DESDE que los romanos introdujeron en España la buena poesía, fueron conocidos en ella los juegos escénicos, y las ruinas de tantos antiguos teatros como hasta hoy se conservan en diferentes ciudades son otros tantos testimonios de lo apoderado que estaba del pueblo este género de diversión.

De aquí se conoce la falsedad de lo que en la vida de Apolonio escribe Filóstrato⁹² (91) asegurando que las ciudades de la Bética jamás habían visto tragedias ni certámenes músicos; que los españoles estaban como espantados de ver un mendigo representante trágico, que andaba rodando por

(90) Lib. I.

(91) Lib. 5, cap. 3.

⁹¹ Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728) fue poeta y crítico italiano, autor de una *Istoria della volgar poesia* (1698), uno de los primeros intentos de una historia sistemática de la literatura italiana.

⁹² Lucio Flavio Filóstrato (aprox. 170-249), filósofo y orador griego, autor de una *Vida de Apolonio de Tiana*, considerada una biografía novelada del filósofo, matemático y místico griego, pero sin base real, como comenta más adelante el propio Velázquez.

(93)

las Tragedias de *Nise lastimosa*, y *Nise laureada*, que se publicaron en 1577. La invencion de la sexta Rima no se debe à alguno de estos Poetas; ni al Caballero Marino, que se jactò de lo propio en Italia; pues Juan Mario de Crescimbeni en la *Historia de la Poesia vulgar* (90) assegura, que en este genero de Estancias està escrito el Romance de la *Leandra*, que supone ser bien antiguo.

DEsde que los Romanos introduxeron en España la buena Poesia, fueron conocidos en ella los juegos scenicos : y las ruinas de tantos antiguos Theatros, como hasta oy se conservan en diferentes Ciudades, son otros tantos testimonios de lo apoderado que estava del Pueblo este genero de diversion.

De aqui se conoce la falsedad de lo que en la vida de Apolonio escribe Philostrato, (91) assegurando, que las Ciudades de la Bética jamàs havian visto Tragedias, ni Certámenes musicos; que los Españoles estaban como espantados de ver un mendigo Representante Tragico, que andaba rodando por

5
Comedia

El-

(90) Lib. 1.

(91) Lib. 5. cap. 3.

(94)

España, naciendo esta admiración de que en toda ella no era conocida la escena, y que habiéndose presentado este cómico en la plaza pública de *Ispula*, ciudad de la Bética, con todo el aparato trágico para representar, el pueblo empezó a horrorizarse y huir, creyendo que fuese algún demonio. Esta ignorancia del teatro, que Filóstrato supone en España en tiempo de Nerón, es una de las muchas patrañas de que está tejida la vida de Apolonio, que en el juicio de los más avisados pasa más por novela filosófica que por historia verdadera.

Los godos y demás naciones bárbaras, que inundaron y sujetaron este país, ahuyentaron de él las musas cómicas, interrumpiendo la quietud pública, que es la que principalmente se interesa en las diversiones del teatro.

Los árabes, que restituyeron a España la literatura y eran grandes versificadores, usaron de representaciones y diálogos en los regocijos públicos, ayudados de la fertilidad de su invención, del fuego de su genio poético y de la abundancia de su elegante lengua. Los provenzales conocieron también muy a los principios la poesía dramática y

España ; naciendo esta admiracion de que en toda ella no era conocida la Scena ; y que habiendose presentado este Comico en la Plaza publica de *Ispula* , Ciudad de la Bética, con todo el aparato Tragico , para representar, el Pueblo empezó à horrorisarse , y huir, creyendo que fuese algun Demonio. Esta ignorancia del Theatro , que Philostrato supone en España en tiempo de Neron , es una de las muchas patrañas , de que està texida la vida de Apolonio , que en el juicio de los mas avisados passa , mas por Novela Philosophica , que por hiltoria verdadera.

Los Godos , y demás Naciones barbaras , que inundaron , y sugetaron este País, ahullentaron de èl las Musas Comicas , interrumpiendo la quietud publica , que es la que principalmente se interessa en las diversiones del Theatro.

Los Arabes , que restituyeron à España la literatura , y eran grandes versificadores, usaron de representaciones , y dialogos en los regocijos publicos , ayudados de la fertilidad de su invencion , del fuego de su genio Poetico , y de la abundancia de su elegante lengua. Los Provenzales conocieron tambien muy à los principios la Poesia Dramatica ; y
se

(95)

se puede creer que por el comercio con ellos y con los árabes la aprenderían los castellanos.

Gonzalo García de Santa María, cronista del Rey de Aragón D. Fernando el honesto, refiere cómo se representó en Zaragoza a los Reyes una comedia que compuso el famoso D. Enrique de Villena, en la cual hacían su papel personalizadas la justicia, la verdad, la paz y la misericordia. Y de aquí se conoce cuánto se engañó Cervantes⁹³, que creyó haber él sido el primero que personalizó en el teatro las cosas espirituales y las pasiones.

En el cancionero de las obras de Juan de la Encina se encuentran diferentes representaciones compuestas por él y representadas en las noches de Navidad, Carnestolendas y Pascuas en casa del Duque de Alba, y alguna vez en presencia del Príncipe D. Juan. Estas representaciones o diálogos eran de pastores y asuntos amorosos, y también de cosas sagradas, de la Pasión, del viaje de Jerusalén y otros asuntos familiares.

Antonio de Nebrija⁹⁴ (92) en el

(92) *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio. Cap. 28. Documento sunt vel scaenici actores, qui & optimis poetarum tantum adiiciunt gratiae, ut nos infinite magis eadem illa audita, quam lecta delectent; & vilissimis etiam quibusdam impetrent aures, ut quibus nullus est in Bibliothecis locus, sit etiam frequens in Theatris.*

⁹³ Dice Cervantes en el «Prólogo» a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (Madrid, 1615): «mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes» (folio 3r).

⁹⁴ Antonio de Nebrija (1444-1522) y su tratado de retórica *De Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano* (1515) aportan para Velázquez otro testimonio que prueba la antigüedad e importancia de las representaciones teatrales en España.

le puede creer , que por el comercio con ellos, y con los Arabes la aprenderian los Castellanos.

Gonzalo Garcia de Santa Maria, Chronista del Rey de Aragon D. Fernando el honesto, refiere , como se representò en Zaragoza â los Reyes una Comedia , que compuso el famoso D. Enrique de Villena , en la qual hacian su papel personalizadas la justicia , la verdad, la paz , y la misericordia. Y de aqui se conoce , quanto se engañò Cervantes , que creyò haver el sido el primero , que personalizò en el Theatro las cosas Espirituales , y las passiones.

En el Cancionero de las obras de Juan de la Enzina se encuentran diferentes representaciones compuestas por èl , y representadas en las noches de Navidad Carnestolendas , y Pasquas en casa del Duque de Alva , y alguna vez en presencia del Principe D. Juan. Estas representaciones , ò dialogos , eran de Pastores , y asuntos amorosos , y tambien de cosas Sagradas , de la Passion , del viage de Jerusalèn , y otros assumptos familiares.

Antonio de Nebrixa (92) en el Compen-

(92) *Artis Rhetoricæ compendiosa coaptatio*. Cap. 28. Documento sunt vel Scenici Actores , qui & optimis Poetarum tantum adiciunt gratia , ut nos infinite magis eadem illa audita , quàm lecta delectent; & vilissimis etiam quibusdam impetrent aures , ut quibus nullus est in Bibliothecis locus , sit etiam frequens in Theatris.

(96)

Compendio de la Retórica, hablando de la fuerza que la pronunciación y el gesto dan a la oración, prosigue: «Pruébese esto con el ejemplo de los mismos representantes, que añaden tanta gracia y donaire a los mejores poetas, que es infinitamente más lo que sus versos nos deleitan cuando los oímos que cuando los leemos, y de tal suerte se hacen escuchar aun de los más necios, que estos mismos, que jamás se ven en las bibliotecas, se encuentran frecuentemente en los teatros». Ejemplo de que no hubiera usado Nebrija para persuadir a sus lectores la importancia de esta parte de la Oratoria, si en el año 1515 en que la escribía no fuese ya muy conocido en España el teatro y las representaciones.

En el *Cancionero general* impreso en Sevilla 1535 hay un diálogo entre diferentes interlocutores, compuesto por Puerto Carrero, y en el de Amberes 1575 se halla otro en prosa y verso del Comendador Escribá, en que se introduce hablando el autor, el amor y el corazón.

El autor de la *Disertación sobre la comedia española* observa muy bien que por entonces «los farsantes, juglares, bufones

pendió de la Rhetorica , hablando de la fuerza , que la pronunciacion, y el gesto dan à la Oracion, prosigue: „ Pruebase esto con „ el exemplo de los mismos Representantes, „ que añaden tanta gracia , y donaire à los „ mejores Poetas , que es infinitamente mas „ lo que sus versos nos deleitan , quando los „ oimos , que quando los leemos ; y de tal „ suerte se hacen escuchar aun de los mas necios , que estos mismos , que jamàs se ven „ en las Bibliothecas , se encuentran frecuentemente en los Theatros. „ Exemplo , de que no huviera usado Nebrixa , para persuadir à sus Lectores la importancia de esta parte de la Oratoria , si en el año 1515. en que la escrivia no fuess: ya mui conocido en España el Theatro , y las representaciones.

En el Cancionero general impresso en Sevilla 1535. hai un Dialogo entre diferentes interlocutores compuesto por Puerto Carrero ; y en el de Amberes 1575. se halla otro en prosa , y verso del Comendador Escrivà , en que se introduce hablando el Autor, el amor , y el corazon.

El Autor de la Difertacion sobre la Comedia Española observa mui bien , que por entonces. „ Los Farfantes , Juglares , Bufones,

y.

(97)

y saltaembancos se apoderaron de la diversión del pueblo, mientras que los hombres de juicio que leían y observaban la naturaleza⁹⁵ y los primores de los autores griegos y romanos conocieron cuán apartados estaban del buen gusto⁹⁶ y de la cordura, y detestaron del abuso que se hacía del diálogo para corromper el corazón y el juicio; por eso escribieron diálogos que llamaron comedias, pero muy largos e incapaces de representarse»⁹⁷.

Pero es menester confesar que si estos autores se pusieron en el buen camino, procurando imitar la naturaleza, y conservar el buen gusto de la poesía griega y latina, no fueron los que en sus composiciones más se esmeraron en desterrar del drama todo lo que podía ser perjudicial a las buenas costumbres, habiendo en muchas de sus comedias escenas demasíadamente lascivas y pasajes llenos de no poca malignidad.

Tal es la famosa *Celestina*⁹⁸, o tragicomedia de *Calixto y Melibea*, en que hay descripciones tan vivas, imágenes y pinturas tan al natural, y caracteres tan propios, que por eso mismo serían de malísimo ejemplo si se sacasen al teatro⁹⁹. Ignórase el

⁹⁵ La observación de la naturaleza es un principio fundamental de la poética clasicista, además de un principio universal de la ciencia empírica. «De la observación de la naturaleza nace esa otra naturaleza reducida a forma intelectual que se llama poética» (SEBOLD, 2003: 211).

⁹⁶ El uso de la expresión *buen gusto* está asociado ahora con el teatro. Los autores cultos, conocedores de las obras griegas y romanas, eran los garantes de ese buen gusto en las primeras edades de la poesía castellana. La expresión aparece de nuevo justo en el siguiente párrafo. Más adelante, en la página 107, Virués y especialmente Lope serán los responsables de la pérdida del buen gusto en el teatro.

⁹⁷ Para esta cita de nuevo remitimos a la edición de Jesús CAÑAS MURILLO (1992) del *Prólogo* de Nasarre. El texto de esta cita se encuentra en las páginas 69-70.

⁹⁸ Aunque la prosa, en general, no formaba parte de la preceptiva poética, sí tenía cabida la comedia, donde concurren el hecho de ser un género estudiado tradicionalmente en los tratados de poética y la evidencia de que existen comedias en prosa de reconocida calidad literaria como es el caso de *La Celestina*.

⁹⁹ Todas las artes, incluida la literatura, tienen en el siglo XVIII un fuerte componente social. También el teatro que, como escuela de moralidad, debe instruir, educar y reformar al público, a todo el conjunto de la sociedad.

„ y Saltaenbancos se apoderaron de la diversion
 „ del Pueblo ; mientras que los hombres de
 „ juicio , que leian , y obserbaban la natura-
 „ leza , y los primores de los Autores Griegos,
 „ y Romanos , conocieron quan apartadòs
 „ estaban del buen gusto , y de la cordura ;
 „ y detestaron del abuso , que se hacia del
 „ Dialogo , para corromper el corazon , y el
 „ juicio ; por esso escrivieron Dialogos , que
 „ llamaron Comedias ; pero mui largos , è in-
 „ capaces de representarse. „

Pero es menester confessar , que si estos Autores se pusieron en el buen camino , procurando imitar la naturaleza , y conservar el buen gusto de la Poesia Griega , y Latina ; no fueron los que en sus composiciones mas se esmeraron en desterrar del Dramma todo lo que podia ser perjudicial à las buenas costumbres ; habiendo en muchas de sus Comedias Scenas demasidamente lascivas , y passages llenos de no poca malignidad.

Tal es la famosa *Celestina* , ò Tragico-media de *Calixto* , y *Melibeà* , en que hai descripciones tan vivas , imagenes , y pinturas tan al natural , y caracteres tan propios , que por esso mismo serian de malissimo exemplo , si se sacassen al Theatro. Ignorasse el prin-

N

ci-

(98)

principal autor de esta comedia, atribuyéndola unos a Juan de Mena, y otros a Rodrigo de Cota, pero se sabe que el que la comenzó no pasó del primer acto, habiéndola continuado después desde el segundo, no con igual acierto, el Bachiller Fernando de Rojas, como parece por unos versos acrósticos del mismo que se hallan al principio de esta obra, y, juntas, sus letras iniciales dicen: *El Bachiller Fernan de Roxas acabò la Comedia de Calixto y Melibea: fue nascido en la Puebla de Montalvan.*

Esta comedia, como todas las más de aquel tiempo, se escribió en prosa, y después la puso en verso Juan de Sedeño, que la publicó en Salamanca 1540. Los franceses tienen de ella dos traducciones: la más antigua hecha por autor incierto, y publicada en León de Francia 1529, y en París 1542, y la segunda por Jacobo Lavardin en París 1598.

Juan Romero de Zepeda compuso la comedia *Selvagia*, que se publicó con sus demás poesías en Sevilla 1582. Andrés de Rojas Alarcón, natural de Madrid, escribió la *Comedia de la Hechicera*, publicada en Madrid 1581. La *Florinea*, impresa en Medina del Campo 1554, es de Juan Rodríguez, que

cipal Autor de esta Comedia ; atribuyendola unos à Juan de Mena ; y otros à Rodrigo de Cota ; pero se sabe , que el que la comenzò no passò del primer acto , haviendola continuado despues desde el segundo , no con igual acierto , el Bachillèr Fernando de Roxas , como parece por unos versos acrostickos del mismo , que se hallan al principio de esta Obra , y juntas sus letras iniciales dicen : *El Bachillèr Fernan de Roxas acabò la Comedia de Calixto , y Melibea : fue nascido en la Puebla de Montalvan.*

Esta Comedia , como todas las mas de aquel tiempo , se escriviò en prosa ; y despues la puso en verso Juan de Sedeño , que la publicò en Salamanca 1540. Los Franceses tienen de ella dos traducciones ; la mas antigua hecha por Autor incierto , y publicada en Leon de Francia 1529 y en Paris 1542. y la segunda por Jacobo Lavardin en Paris 1598.

Juan Romero de Zepeda compuso la Comedia *Selvagia* , que se publicò con sus demàs Poesias en Sevilla 1582. Andrès de Roxas Alarcón , natural de Madrid , escriviò la *Comedia de la Hechicera* , publicada en Madrid 1581. La *Florinea* impressa en Medina del Campo 1554. es de Juan Rodriguez , que
quiso

(99)

quiso ser reconocido con el nombre de *Bachauro*. Pedro Hurtado de la Vega compuso la comedia *Dolería del sueño del mundo*, Antuerpia 1572. El Comendador Pedro Álvarez de Aillon la de *Perseo y Tíbalda*, llamada *remedio y disputa de amor*, que habiendo quedado imperfecta la acabó Luis Hurtado de Toledo, y se publicó en Toledo 1552. La *Tebaida*, la *Hipólita* y la *Serafina*, publicadas en Valencia 1521, son de autor anónimo, como también la tragedia *Policiana*, Toledo 1547, que de nada tiene menos que de tragedia.

El autor del *Diálogo de las lenguas*, publicado por D. Gregorio Mayans (93), alaba mucho otra comedia titulada *Fileno y Zombardo*. D. Alfonso Uz de Velasco compuso algún tiempo después la del *Zeloso*, publicada la primera vez en Milán 1612, y la segunda en Barcelona 1613.

Los portugueses se aplicaron mucho a este poema y compusieron en prosa muchas piezas dramáticas. Jorge Ferreira Vazconcelos compuso las comedias *Aulegraphia*, *Olisipo* y la *Eufrosina*, en que hay algunas escenas excelentes, y comparables con las mejores de Plauto y Terencio, si no tuviesen algunos pa-

(93) *Orígenes de la lengua española*, tom. 2.

quiso ser conocido con el nombre de *Bachauro*. Pedro Hurtado de la Vega compuso la Comedia *Doleria del sueño del Mundo*, Antuerpia 1572. El Comendador Pedro Alvarez de Aillon la de *Perseo*, y *Tibalda*, llamada remedio, y disputa de Amor, que habiendo quedado imperfecta, la acabò Luis Hurtado de Toledo, y se publicò en Toledo 1552. La *Thebaida*, la *Hipolita*, y la *Seraphina* publicadas en Valencia 1521. son de Autor Anonimo; como tambien la *Tragedia Policiana*, Toledo 1547. que de nada tiene menos, que de Tragedia.

El Autor del Dialogo de las lenguas, publicado por D. Gregorio Mayàns, (93) alaba mucho otra Comedia intitulada *Fileno*, y *Zombardo*. D. Alfonso Uz de Velasco compuso algun tiempo despues la de *el Zeloso*, publicada la primera vez en Milàn 1612. y la segunda en Barcelona 1613.

Los Portugueses se aplicaron mucho à este Poema; y compusieron en prosa muchas piezas dramaticas. Jorge Ferreira Vazconcelos compuso las Comedias *Aulegraphia*, *Oli-sipo*, y la *Eufrosina*, en que hai algunas Scenas excelentes, y comparables con las mejores de Plauto, y Terencio, sino tuviesen algunos pas-

N 2

fages

(93) *Origenes de la lengua Española*, tom. 2.

(100)

sajes licenciosos y malignos que dieron motivo a que se prohibiese la primera impresión, que de ella se hizo en Évora 1566. Tradújola después al castellano D. Fernando de Ballesteros y Saavedra en Madrid 1631, cuya traducción se volvió a publicar en Madrid 1735 por D. Blas Nasarre, disfrazado en su *Dedicatoria* con el nombre de *D. Domingo Terruño Quejilloso*.

Estas comedias, como quiera que eran largas, no podían representarse, y así solo podían contribuir a la diversión o instrucción particular del que las leía, sucediendo lo mismo con las traducciones en prosa de algunas comedias griegas y latinas, que después hicieron los que procuraron conservar el buen gusto del drama. El Doctor Francisco de Villalobos, médico de cámara de Carlos V, tradujo el *Amphitruon* de Plauto, impreso la primera vez en Zaragoza 1515, y después en Zamora 1543. Hízolo después también Fernán Pérez de Oliva, cuya traducción es mucho mejor que la de Villalobos. Las del *Milite glorioso* y el *Menechmos* del mismo Plauto, publicadas en Amberes 1555, son también muy buenas, aunque se ignora quién fuese su autor, no obstante suponer algunos ser el

ages licenciosos, y malignos, que dieron motivo, à que se prohibiesse la primera impresion que de ella se hizo en Evora 1566. Traduxola despues al Castellano D. Fernando de Balicsteros y Saavedra en Madrid 1631. cuya traduccion se bolviò à publicar en Madrid 1735. por D. Blàs Nassarre, disfrazado en su Dedicatoria con el nombre de *D. Domingo Terruño Quexilloso*.

Éltas Comedias, como quiera que eran largas, no podian representarse; y así solo podian contribuir à la diversion, ò instruccion particular del que las leia; sucediendo lo mismo con las traducciones en prosa de algunas Comedias Griegas, y Latinas, que despues hicieron los que procuraron conservar el buen gusto del Drama. El Doctór Francisco de Villalobos, Medico de Camara de Carlos V. traduxo el *Amphitruon* de Plauto, impresso la primera vez en Zaragoza 1515. y despues en Zamora 1543. Hizolo despues tambien Fernan Perez de Oliva, cuya traduccion es mucho mejor que la de Villalobos. Las del *Milite giorioso*, y el *Meneckmos* del mismo Plauto; publicadas en Amberes 1555. son tambien mui buenas; aunque se ignora quien fuesse su Autor, no obstante suponer algunos, ser el mismo

(101)

mismo Gonzalo Pérez a quien están dedicadas. Pedro Simón Abril no solo tradujo las seis comedias de Terencio, sino también el *Pluto* de Aristófanes.

Pero el primero que empezó a restaurar en España el teatro, así en las composiciones como en la representación, fue Lope de Rueda, natural de Sevilla, famoso farsante y autor de muchas comedias y otras piezas dramáticas, las cuales tienen una nativa gracia y arte que, como dice el autor de la *Disertación sobre la comedia española, deleita y no se descubre fácilmente*. Fue de oficio batidor de oro, y Cervantes, que le alcanzó a conocer, dice en el prólogo de sus comedias que fue excelente en la poesía pastoril, y que hasta su tiempo ninguno se le había aventajado en esto. Juan de Timoneda, librero valenciano, que fue su amigo y le trató mucho, después del fallecimiento del mismo Rueda corrigió y publicó las piezas cómicas de este famoso representante, dividiéndolas en muchas y pequeñas colecciones. Sus comedias son cuatro: la *Eufemia*, la *Armelina*, la de los *Engañados*, y la *Medora*, a que se añaden diferentes *coloquios pastoriles* y otras piezas, que llama *pasos*, y según se advierte en

mismo Gonzalo Perez , à quien están dedica-
das. Pedro Simon Abril no solo traduxo las
seis Comedias de Terencio , sino tambien el
Pluto de Aristophanes.

Pero el primero , que empezó à restau-
rar en España el Theatro , assi en las compo-
siciones , como en la representacion , fue Lope
de Rueda , natural de Sevilla , famoso Farlan-
te , y Autor de muchas Comedias , y otras
piezas dramaticas , las quales tienen una nati-
va gracia , y arte , que como dice el Autor de la
Dilertacion sobre la Comedia Española , *deleita,*
y no se descubre facilmente. Fue de oficio Ba-
tidor de oro ; y Cervantes , que le alcansò à
conocer , dice en el Prologo de sus Comedias,
que fue excelente en la Poesia Pastoril , y que
hasta su tiempo ninguno se le havia aventaja-
do en esto. Juan de Timoneda , Librero Va-
lenciano , que fue su amigo , y le tratò mu-
cho , despues del fallecimiento del mismo Rue-
da corrigiò , y publicò las piezas Comicas de
este famoso Representante , dividiendolas en
muchas , y pequeñas Colecciones. Sus Come-
dias son quatro ; la *Eufemia* , la *Armelina* , la
de los *Engañados* , y la *Medora* : à que se aña-
den diferentes *Coloquios Pastoriles* , y otras pic-
zas , que llama *Passos* , y segun se advierte en
el

(102)

el título de ellos en la impresión de Valencia 1567, eran *para poner en principios y entremedios de coloquios y comedias*, de donde se conoce la antigüedad de las que ahora llaman *loas, entremeses y sainetes*.

El mismo Timoneda publicó en Valencia 1566 otras tres comedias en prosa, compuestas por Alonso de la Vega, poeta también y representante, intituladas la *Tolomea*, la *Serafina*, y la *Duquesa de la Rosa*. La *Tolomea* se divide en ocho escenas, el asunto y el enredo no son buenos, y la dicción y sentencia muy inferiores a la *Celestina*; y lo mismo se observa en las otras dos comedias, notándose en la última la particularidad de ser toda seguida, sin división de escenas ni actos.

Cervantes¹⁰⁰, en el *Prólogo* a sus comedias pinta bien el estado en que entonces se hallaba el teatro español, y los progresos de su decoración hasta el tiempo en que él vivía. «En el tiempo de este celebre Español (dice, hablando de Lope de Rueda) todos los aparatos de un Autor de Comedias se encerraban en un costal, y se cifraban en quatro pellicos blancos guarnecidos de guadameci dorado, y en quatro barbas y cabe-

¹⁰⁰ Velázquez nos va a citar un fragmento del prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* publicado por Cervantes en 1615. En concreto esta cita se encuentra entre los folios *Iv* y *IIIr*.

el título de ellos en la impresión de Valencia 1567. eran *para poner en principios , y entremedios de Coloquios , y Comedias* : de donde se conoce la antigüedad de las que aora llaman *Loas , Entremeses , y Saynetes*.

El mismo Timoneda publicó en Valencia 1566. otras tres Comedias en prosa compuestas por Alonso de la Vega , Poeta tambien , y Representante , intituladas *la Tholomea , la Seraphina , y la Duquesa de la Rosa*. La *Tholomea* se divide en ocho Scenas ; el assunto , y el entredo no son buenos ; y la diction , y sententia mui inferiores à la *Celestina* ; y lo mismo se observa en las otras dos Comedias ; notandose en la ultima la particularidad de ser toda seguida , sin division de Scenas , ni Actos.

Cervantes en el Prologo à sus Comedias pinta bien el estado en que entonces se hallaba el Theatro Español , y los progressos de su decoracion hasta el tiempo en que el vivia. „ En el tiempo de este celebre Español „ (dice , hablando de Lope de Rueda) todos „ los aparatos de un Autor de Comedias se „ encerraban en un costal , y se cifraban en „ quatro pellicos blancos guarnecidos de guada „ dameci dorado , y en quatro barbas , y cabe „ lleras ,

(103)

lillas, y quatro cayados poco mas, ô menos. Las Comedias eran unos Coloquios, como Eclogas, entre dos, ò tres Pastores, y una Pastora. Aderezabanlas, y dilatábanlas con dos, ò tres Entremeses, ya de Negra, ya de Rufian, ya de Bobo, y ya de Vizcaino; que todas quatro figuras, y otras muchas hacia el tal Lope con la mayor excelencia, y propiedad, que pudiera imaginarse. No havia en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de Moros, y Cristianos, à pie, ni à Caballo; no havia figura que saliesse o pareciesse salir del centro de la tierra por lo hueco del Theatro, al qual componian quatro bancos en quadro, y quatro, ò seis tablas encima, con que se levantaba del suelo quatro palmos; ni menos baxaban del Cielo nubes con Angeles, ò con almas. El adorno del Theatro era una manta vieja, tirada con dos cordeles de una parte à otra, que hacia lo que llaman Vestuario, detrás de la qual estaban los Musicos cantando sin guitarra algun Romance antiguo. Muriò Lope de Rueda, y por hombre excelente, y famoso le enterraron en la Iglesia Mayor de Cordova (donde murió) entre los dos Coros, donde tambien está en-

„ lleras , y quatro cayados poco mas , ò me-
 „ nos. Las Comedias eran unos Coloquios,
 „ como Eclogas , entre dos , ò tres Pastores,
 „ y una Pastora. Aderezabanlas , y dilata-
 „ banlas con dos , ò tres Entremeses , ya de
 „ Negra , ya de Rufian , ya de Bobo , y ya
 „ de Vizcaino : que todas quatro figuras , y
 „ otras muchas hacia el tal Lope con la mayor
 „ excelencia , y propiedad , que pudiera ima-
 „ ginarse. No havia en aquel tiempo tramo-
 „ yas , ni desafios de Moros , y Christianos,
 „ à pie , ni à Caballo ; no havia figura que
 „ saliesse , ò pareciesse salir del centro de la
 „ tierra por lo hueco del Theatro , al qual
 „ componian quatro bancos en quadro , y qua-
 „ tro , ò seis tablas encima , con que se levan-
 „ taba del suelo quatro palmos : ni menos ba-
 „ xaban del Cielo nubes con Angeles , ò con
 „ almas. El adorno del Theatro era una man-
 „ ta vieja , tirada con dos cordeles de una par-
 „ te à otra , que hacia lo que llaman Vestua-
 „ rio , detrás de la qual estaban los Musicos
 „ cantando sin guitarra algun Romance anti-
 „ guo. Muriò Lope de Rueda , y por hom-
 „ bre excelente , y famoso le enterraron en la
 „ Iglesia Mayor de Cordova (donde muriò)
 „ entre los dos Coros , donde tambien està en-
 „ terrado

(104)

terrado aquel famoso loco Luis Lopez. Sucedió à Lope de Rueda, Naharro natural de Toledo, el qual fue famoso en hacer la figura de un Rufian cobarde. Este levantò algun tanto mas el adorno de las Comedias, y mudò el costal de vestidos en cofres, y en baúles; sacò la Musica, que antes cantaba detrás de la manta, al Theatro publico; quitò las barbas de los Farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza; y hizo que todos representassen à cureña rassa; sino era los que havian de representar los viejos, ù otras figuras, que pidiessen mudanza de rostro: inventò tramoyas, nubes, truenos, relampagos, desafios, y batallas».

A Lope de Rueda siguió Cristóbal de Castillejo, que compuso algunas comedias excelentes, aunque algo libres, y entre ellas la *Costanza*, que está manuscrita en la Biblioteca del Escorial.

Del mismo tiempo fue Bartolomé de Torres Naharro, natural de La Torre, lugar de Extremadura en el obispado de Badajoz, hombre docto y que sabía las lenguas sabias. Compuso en verso ocho comedias intituladas: la *Serafina*, la *Trofea*, la *Soldadesca*, la *Tine-*

„terrado aquel famoso loco Luis Lopez. Su-
 „cedió à Lope de Rueda , Naharro natural
 „de Toledo , el qual fue famoso en hacer la
 „figura de un Rufian cobarde. Este levan-
 „tó algun tanto mas el adorno de las Come-
 „dias , y mudò el costal de vestidos en cofres,
 „y en baules; sacò la Música , que antes can-
 „taba detrás de la manta , al Theatro publi-
 „co; quitò las barbas de los Farfantes , que
 „hasta entonces ninguno representaba sin bar-
 „ba postiza; y hizo que todos representassen
 „â cureña rassa , sino era los que havian de
 „representar los viejos , ù otras figuras , que
 „pidiessen mudanza de rostro: inventò tramo-
 „yas , nubes , truenos , relampagos , desafios,
 „y batallas. „

A Lope de Rueda siguiò Christoval de Castillejo, que compuso algunas Comedias excelentes, aunque algo libres , y entre ellas la *Costanza* , que està Mss. en la Bibliotheca del Etcursal.

Del mismo tiempo fue Bartholomè de Torres Naharro , natural de *la Torre* , Lugar de Extremadura en el Obispado de Badajoz, hombre docto , y que sabia las lenguas sabias. Compuso en verso ocho Comedias intituladas la *Seraphina* , la *Trophea* , la *Soldadexca* , la *Tine-
laria*,

(105)

laria, la *Imenea*, la *Jacinta*, la *Calamita* y la *Aquilana*, que todas andan juntas con otras poesías suyas en el libro que intituló *Propaladia*. El autor del *Diálogo de las lenguas* alaba el estilo de estas comedias, principalmente el de la *Calamita* y la *Aquilana*, aunque nota, y muy bien, que su autor no acertó siempre a guardar el decoro de las personas que en ellas introduce. Naharro asegura haber él sido el primero que llamó *jornadas* a las partes de la comedia, que hasta entonces se habían llamado actos.

Siguiole Juan de la Cueva, natural de Sevilla, que pulió más el artificio del drama y levantó a más alto punto el teatro, empleando en él su dulce, numeroso y elegante verso. Las comedias y tragedias que comprende la primera parte de sus poesías dramáticas, publicada en Sevilla 1588, se representaron en la misma ciudad en el año 1579 y los dos siguientes.

Miguel de Cervantes Saavedra se aplicó desde muy mozo a la poesía cómica, y ayudado de su peregrina y vasta invención, compuso muchas comedias que, como él mismo asegura, podían servir de modelos, como *La gran Turquesca*, *La batalla naval*, *La Jerusa-*

laria, la *Imenea*, la *Jacinta*, la *Calamita*, y la *Aquilana*, que todas andan juntas con otras Poesias suyas en el libro, que intitulò *Propaladia*. El Autor del Dialogo de las lenguas alaba el estilo de estas Comedias, principalmente el de la *Calamita*, y la *Aquilana*; aunque nota, y mui bien, que su Autor no acertò siempre à guardar el decoro de las personas, que en ellas introduce. Naharro asegura, haver el sido el primero, que llamò *Jornadas* à las partes de la Comedia, que hasta entonces se havian llamado *Actos*.

Siguiòle Juan de la Cueva natural de Sevilla, que puliò mas el artificio del Drama, y levantò à mas alto punto el Theatro, empleando en èl su dulce, numeroso, y elegante verso. Las Comedias, y Tragedias, que comprehende la primera parte de sus Poesias Drammaticas publicada en Sevilla 1588. se representaron en la misma Ciudad en el año 1579. y los dos siguientes.

Miguèl de Cervantes Saavedra se aplicò desde mui mozo à la Poesia Comica: y ayudado de su peregrina, y basta invencion, compuso muchas Comedias, que como el mismo asegura, podian servir de modelos; como *la gran Turquesca*, *la Batalla naval*, *la Jerusalem*,

(106)

lén, La Amaranta o del Mayo, El bosque amoroso, La Arsinda y La Confusa, no sucediendo así en las ocho comedias del mismo Cervantes publicadas en Madrid 1615, y reimpresas en el de 1749, a no ser cierto lo que conjetura el autor de la *Disertación sobre la comedia española* que precede a esta segunda edición, sospechando que su autor las compuso de propósito con el desorden y desbarato que en ellas se observa a fin de hacer ridículo el arte de Lope y las comedias que en su tiempo se usaban; como con igual invención logró desterrar los libros de caballerías. Cervantes, como él mismo asegura en el prólogo a estas ocho comedias, fue el primero que dividió la comedia en tres jornadas¹⁰¹; nombre que ya había puesto a sus actos Naharro, añadiendo que esta división se comenzó a ver la primera vez en el teatro en su comedia de *La batalla naval*, de donde se puede colegir cuánto se equivocó Lope de Vega, que atribuyó esta invención a Cristóbal de Virués, cuando dice:

*El Capitan Virues, insigne ingenio,
puso en tres actos la Comedia, que antes,
andaba en quatro, como pies de niño.*

¹⁰¹ De nuevo una idea expuesta por Cervantes en el «Prólogo» a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (Madrid, 1615): «me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían» (folio 3r).

lèn, *la Amaranta*, *ò del Mayo*, *el Bosquè amoroso*, *la Arfinda*, y *la Confusa*: no sucediendo así en las ocho Comedias del mismo Cervantes publicadas en Madrid 1615. y reimpressas en el de 1749. à no ser cierto lo que conjetura el Autor de la *Disertacion sobre la Comedia Española*, que precede à esta segunda edicion; sospechando que su Autor las compuso de proposito con el desorden, y desvarato, que en ellas se observa, à fin de hacer ridiculo el arte de Lope, y las Comedias que en su tiempo se usaban; como con igual invencion logró desterrar los libros de *Caballerias*. Cervantes, como el mismo asegura en el Prologo à estas ocho Comedias, fue el primero que dividió la Comedia en tres Jornadas; nombre que ya havia puesto à sus actos Naharro: añadiendo, que esta division se comenzó à ver la primera vez en el Theatro en su Comedia de *la Batalla naval*; de donde se puede colegir, quanto se equivocò Lope de Vega, que atribuyò esta invencion à Christoval de Virues, quando dice:

El Capitan Virues, insigne ingenio,
puso en tres actos la Comedia, que antes,
andaba en quatro, como pies de niño.

Este

(107)

Este Virués, y principalmente el mismo Lope de Vega, fueron los que en tiempo de Cervantes empezaron a corromper el teatro; corrupción que después fue cada día tomando más cuerpo, al paso que la nación perdía el buen gusto y las letras iban caminando a su total decadencia¹⁰². Lope, fiado de su prodigiosa facilidad en el decir y del río suave y blando de su elocuencia¹⁰³, despreció las reglas del teatro que nos dejaron los antiguos, desterrando de sus comedias la verosimilitud¹⁰⁴, la regularidad, la propiedad, la decencia, el decoro¹⁰⁵, y en una palabra todo cuanto concurre a sostener la ilusión de la fábula, y a desempeñar el principal fin del poema dramático. No hay que buscar en sus comedias las unidades de acción, tiempo, y lugar¹⁰⁶: sus héroes se ven nacer, andar en mantillas, crecer, envejecer, y morir. Vagan, como perdidos, desde oriente a poniente, y desde el septentrión al mediodía; y llevándolos como por el aire, aquí les hace dar una batalla, allí galantean, acullá se hacen frailes, en otra parte mueren, y aun se representan sus milagros después de haber fallecido. Una escena es en Flandes, otra en Italia, en México, en España y en África.

¹⁰² Velázquez usa aquí el término *decadencia*, un concepto que se hace general en la primera mitad del siglo XVIII y que era prácticamente desconocida en el siglo XVII; la idea, hasta entonces, se expresaba por medio de otras voces sinónimas. La palabra es especialmente frecuente en los autores que se ocupan de cuestiones económicas. Pero una importante novedad respecto al siglo XVII es, derivada de los cambios en la estética literaria, que se habla también de la *decadencia* de las letras. Véase a este respecto ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 673-674).

¹⁰³ Aunque Velázquez discrepa de la práctica dramática de Lope en ciertos aspectos, en cambio reconoce las cualidades de su elocuencia.

¹⁰⁴ Uno de los pilares básicos de la poética clasicista fue la verosimilitud, relacionada estrechamente con la «mímesis». El concepto de verosimilitud es tratado por Luzán en su *Poética*, libro II, capítulo IX, «De la verosimilitud». Se trata de un concepto fundamental en la retórica de la época, sobre todo referida, como en este caso, al teatro. De ahí la crítica de Velázquez a Lope.

¹⁰⁵ Dos conceptos claves para los autores ilustrados. El teatro tiene una clara función social, moral, de formación de la mayoría.

¹⁰⁶ De nuevo la crítica a Lope se basa en su falta de respeto a los preceptos clasicistas. Recordemos que en la poética neoclásica era esencial el cumplimiento de la regla de las tres unidades para que una obra teatral estuviera elaborada según los límites del *buen gusto*. Véase al respecto José J. BERBEL RODRÍGUEZ (2003: 201 y siguientes).

Este Virues , y principalmente el mismo Lope de Vega , fueron los que en tiempo de Cervantes empezaron à corromper el Theatro; corrupcion , que despues fue cada dia tomando mas cuerpo , al passo que la Nacion perdia el buen gusto , y las Letras iban caminando à su total decadencia. Lope fiado de su prodigiosa facilidad en el decir , y del rio suave , y blando de su elocuencia , despreciò las reglas del Theatro , que nos dexaron los antiguos; desterrando de sus Comedias la verosimilitud , la regularidad , la propiedad , la decencia , el decoro , y en una palabra todo quanto concurre à sostener la ilusion de la fabula , y à desempeñar el principal fin del Poema Drammatico. No hai que buscar en sus Comedias las unidades de accion , tiempo , y lugar : sus Heroes se ven nacer , andar en mantillas , crecer , envejecer , y morir. Vagan , como perdidos , desde Oriente à Poniente , y desde el Septentrion al Mediodia : y llevandolos como por el aire , aqui les hace dár una batalla , alli galantean , acullà se hacen Frayles , en otra parte mueren , y aun se representan sus milagros despues de haver fallecido. Una Scena es en Flandes , otra en Italia , en Mexico , en España , y en Africa.

(108)

Los lacayos hablan como cortesanos, los príncipes como rufianes, las damas principales como mujeres sin crianza y sin decoro. Sus actores salen al teatro como forzados, de tropel, y armados en escuadrones, siendo muy frecuente haber en sus comedias 24 y 30 personas, y aun 70, como sucede en la del *Bautismo del Príncipe de Fez*, en que por parecerle corto este número, quiso añadir una procesión por remate. Un desorden tan universal, acreditado con la prodigiosa fecundidad de su autor, que, como dice Cervantes¹⁰⁷, escribió más de diez mil pliegos de comedias, arrastró tras sí la admiración del vulgo, alucinando¹⁰⁸ su nunca vista facilidad a los que no están obligados a saber distinguir en estas materias los verdaderos partos del ingenio de los abortos del antojo y del capricho.

Quien por no tener voto en la materia presente desee oír un juicio desapasionado acerca del mérito de Lope, lea lo que él mismo siente de sí y de su conducta en esta parte, y podrá después juzgar si debe creer o no a quien por ser en cosa propia acaso merece más crédito que otro alguno. Hablando de los que aplaudían sus comedias, prosigue:

¹⁰⁷ En el «Prólogo» a las *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados* (Madrid, 1615).

¹⁰⁸ Los términos *alucinar* y *alucinación* tienen en el siglo XVIII el valor de «fascinar, cautivar el ánimo», generalmente con intención aviesa. Cf. Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 587).

Los Lacayos hablan como Cortesanos , los Principes como Rufianes , las Damas principales como mugeres sin crianza , y sin decoro. Sus Actores salen al Theatro , como forzados, de tropel , y armados en esquadrones; siendo mui frequente haver en sus Comedias 24. y 30. personas , y aun 70. como sucede en la del *Bautismo del Principe de Fez*, en que por parecerle corto este numero , quiso añadir una procesion por remate. Un desorden tan universal acreditado con la prodigiosa fecundidad de su Autor , que como dice Cervantes, escriviò mas de diez mil pliegos de Comedias , arrastrò tras si la admiracion del vulgo , alucinando su nunca vista facilidad à los que no estàn obligados à saber distinguir en estas materias los verdaderos partos del ingenio de los abortos del antojo , y del capricho.

Quien , por no tener voto en la materia prelente , desee oir un juicio desapasionado acerca del merito de Lope , lea lo que el mismo siente de si , y de su conducta en esta parte ; y podrá despues juzgar , si debe creer, o no , à quien por ser en cosa propia , acaso merece mas credito que otro alguno. Hablando de los que aplaudian sus Comedias, prosigue:

Mas

(109)¹⁰⁹

*Mas ninguno de todos llamar puedo
mas barbaro que yo, pues contra el arte
me atrevo à dâr preceptos, y me dexo
llevar de la vulgar corriente, à donde
me llamen ignorante Italia, y Francia.*

Y antes había dicho, hablando con la Academia Matritense:

*Porque veais que me pediis, que escriba
Arte de hacer Comedias en España,
donde quanto se escribe es contra el arte;
y que decir, como se haràn agora
contra el antiguo, que en razon se funda,
es pedir parecer à mi experiencia,
no el arte, porque el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice.*

De aquí parece que Lope conoció y aprobó las mismas reglas del teatro que abandonó en sus comedias, obligado de lo que dice después:

*Y escribo por el arte, que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque como las paga el vulgo, es justo*

¹⁰⁹ Velázquez va a citar varios versos del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope, en concreto, los versos 362-366, 133-140, 45-48.

*Mas ninguno de todos llamar puedo
mas barbaro que yo , pues contra el arte
me atrevo à dar preceptos , y me dexo
llevar de la vulgar corriente , à donde
me llamen ignorante Italia , y Francia.*

Y antes havia dicho , hablando con la Academia Matritense:

*Porque veais , que me pediis , que escriba,
Arte de hacer Comedias en España,
donde quanto se escribe es contra el arte;
y que decir , como se haràn agora
contra el antiguo , que en razon se funda,
es pedir parecer à mi experiencia,
no el arte , porque el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice.*

De aqui parece , que Lope conociò , y aprobò las mismas reglas del Theatro , que abandonò en sus Comedias , obligado de lo que dice despues:

*Y escribo por el arte , que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron,
porque como las paga el vulgo , es justo
ha-*

(110)

hablarle en necio, para darle gusto.

En lo cual nos viene a decir en limpio que con pleno conocimiento de lo mal que hacía en pervertir las buenas reglas del teatro, quiso sacrificar a su propio interés el de las letras, cosa que como no es la mayor hazaña que se puede contar de un sabio, tampoco creo que puede conducir mucho a disculpar la conducta de Lope, pues acaso daría ocasión a que alguno creyese que el numen poético que le inspiró su nuevo arte de hacer comedias fue el mismo que pinta Persio en el Prólogo a sus *Sátiras*.

Magister ARTIS, ingenique largitor

venter.....

No faltaron en aquella edad varones muy doctos que reprehendiesen en sus escritos esta licencia con que Lope había pervertido todas las reglas del poema dramático. Ejecutolo en varias partes Miguel de Cervantes, y principalmente en su *D. Quijote* (94), D. Esteban Manuel de Villegas (95), Cristóbal de Mesa (96), Micer Andrés Rey de Ar-

(94) Part. 1, cap. 48.

(95) *Eróticas*, eleg. 7.

(96) En sus *Rimas*.

hablarle en necio , para darle gusto.

En lo qual nos viene à decir en limpio , que con pleno conocimiento de lo mal que hacia en pervertir las buenas reglas del Theatro, quiso sacrificar à su propio interes el de las Letras ; cosa , que como no es la mayor hazaña , que se puede contar de un Sabio , tampoco creo , que puede conducir mucho à disculpar la conducta de Lope ; pues acaso daria ocasion à que alguno creyese , que el numen Poetico que le inspirò su nuevo arte de hacer Comedias , fue el mismo que pinta Persio en el Prologo à sus Satyras.

*Magister ARTIS, ingenique largitor
venter.....*

No faltaron en aquella edad Varones mui doctos , que reprehendiesen en sus Escritos esta licencia con que Lope havia pervertido todas las reglas del Poema Drammatico. Executòlo en varias partes Miguèl de Cervantes , y principalmente en su D. Quixote; (94) D. Estevan Manuel de Villegas, (95) Christoval de Mesa , (96) Micer Andrès Rey de Artieda,

(94) Part. 1. cap. 48.

(95) *Eroticas*, eleg. 7.

(96) En sus *Rimas*.

(111)

tieda, dicho Artemidoro (97), Antonio López de Vega (98), y otros muchos; pero ya estaba decretada la fatal decadencia del teatro, y cuando el mal gusto llega a hacerse de moda en una nación, es en vano quererlo combatir.

A Lope de Vega siguió D. Pedro Calderón, con el acierto que se puede inferir por la idea que de sus composiciones dramáticas nos da el autor de la *Disertación sobre la comedia española*¹¹⁰.

«Es verdad, dice, que a Calderón le levantaron altares como a un dios del teatro, y que su ingenio superior tropezaba algunas veces con cosas inimitables, pero acompañadas con otras tan poco nobles, que se puede dudar si la bajeza de ellas ensalza lo sublime o si el sublime hace menos tolerable su bajeza. A nadie imitó cuando escribía de propósito; todo lo sacaba de su propia imaginación; abandonó sus obras al cuidado de la fortuna, sin elegir las circunstancias nobles y necesarias de sus asuntos, y sin descartar las inútiles. Despreció el estudio de las antiguas comedias;

(97) En sus *Rimas*.

(98) *Demócrito y Heráclito*, diál. 2.

¹¹⁰ De nuevo remitimos a la edición de Jesús CAÑAS MURILLO (1992) para ampliar el contenido del texto de Nasarre. La primera cita que reproduce Velázquez, más larga, se encuentra en esta edición en las páginas 90 a 91 y la siguiente, más breve, en la página 93.

rieda , dicho Artemidoro , (97) Antonio Lopez de Vega , (98) y otros muchos : pero ya estaba decretada la fatal decadencia del Theatro ; y quando el mal gusto llega à hacerse de moda en una Nacion , es en vano quererlo combatir.

A Lope de Vega siguiò D. Pedro Calderon , con el acierto que se puede inferir por la idèa , que de sus composiciones Dramaticas nos dà el Autor de la Disertacion sobre la Comedia Española.

„ Es verdad , dice , que à Calderon le le-
 „ vantaron Altares , como à un Dios del Thea-
 „ tro , y que su ingenio superior tropezaba al-
 „ gunas veces con cosas inimitables ; pero
 „ acompañadas con otras tan poco nobles , que
 „ se puede dudar , si la baxeza de ellas enzal-
 „ sa lo sublime , ò si el sublime hace menos
 „ tolerable su baxeza. A nadie imitó , quan-
 „ do escriuia de proposito : todo lo sacaba de
 „ su propia imaginacion : abandonò sus obras
 „ al cuidado de la fortuna , sin elegir las cir-
 „ cunstancias nobles , y necesarias de sus
 „ assumptos , y sin descartar las inútiles. Des-
 „ preció el estudio de las antiguas Comedias ;
 „ sus

(97) En sus *Rimas*.

(98) *Democrito , y Heraclito*. Dial. 2.

(112)

sus personas vagan desde el Oriente al Occidente, y obliga a los oyentes a que vayan con ellas ahora a una parte del mundo, ahora a la otra. La ufanía, el punto de honor, la pendencia y bravura, la etiqueta, los ejércitos, los sitios de plazas, los desafíos, los discursos de estado, las academias filosóficas y todo cuanto ni es verosímil ni pertenece a la comedia lo pone sobre el teatro. No hace retratos, espejos ni modelos, sino decimos que lo son de su fantasía. Es verdad que para disculparle quieren decir que retrata la nación; como si toda ella fuese de caballeros andantes y de hombres imaginarios.

Pues ¿qué diré de las mujeres? Todas son nobles, todas tienen una fiereza a los principios que infunden, en lugar de amor, miedo; pero luego pasan de este extremo, por medio de los celos, al extremo contrario, representando al pueblo pasiones violentas y vergonzosas, y enseñando a las honestas e incautas doncellas los caminos de la perdición, y los modos de mantener y criar amores impuros, y de enredar y engañar a los padres, y de corromper a

„ sus personas vagan desde el Oriente al Oc-
 „ cidente , y obliga à los oyentes , à que
 „ vayan con ellas aora à una parte del mun-
 „ do , aora à la otra. La ufania , el punto de
 „ honor , la pendencia , y bravura , la etique-
 „ ta , los exercitos , los sitios de Plazas , los de-
 „ fensos , los discursos de Estado , las Acade-
 „ mias Philosophicas , y todo quanto ni es
 „ verosimil , ni pertenece à la Comedia , lo
 „ pone sobre el Theatro. No hace retratos,
 „ espejos , ni modelos ; sino decimos , que lo
 „ son de su fantasia. Es verdad , que para
 „ disculparle , quieren decir , que retrata la
 „ Nacion ; como si toda ella fuesse de Caba-
 „ lleros andantes , y de hombres imagina-
 „ rios.

„ Pues que dirè de las mugeres ? Todas
 „ son nobles , todas tienen una fiereza à los
 „ principios , que infunden en lugar de amor,
 „ miedo ; pero luego passan de este extremo,
 „ por medio de los zelos , al extremo contra-
 „ rio , representando al Pueblo passiones vio-
 „ lentas , y vergonzosas , y enseñando à las ho-
 „ nestas , y incautas doncellas los caminos de
 „ la perdicion , y los modos de mantener , y
 „ criar amores impuros , y de enredar , y
 „ engañar à los Padres , y de corromper à
 los

(113)

los domésticos, esperanzándolos con el fin de casamientos desiguales y clandestinos, en desprecio de la autoridad de los padres, disculpados solo con la pasión amorosa y extremada, que se pinta como honesta y decente, que es la peste de la juventud y el escarnio de la edad proveya. Es verdad, que en esta parte retrata más de lo que era razón que se viese, pero retrata como honesto y aun heroico lo que no es lícito representar sino como reprehensible. Da al vicio fines dichosos y laudables; endulza el veneno, enseña a beberlo atrevidamente y quita el temor de sus estragos.

Hace hablar a sus personas una lengua seduciente, con metáforas ensartadas unas en otras, y tan atrevidas y fuera del modo que los sueños de los calenturientos de Horacio serían menos desvariados. No hablan ciertamente así las gentes a quienes no falta del todo el juicio, ni aún las más apasionadas, siendo cierto que les repugnan del todo las que llaman discreciones, y aún más las erudiciones afectadas fuera de tiempo y sazón, equivocadas y traídas de los cabellos; y de todo esto viste

„ los domésticos , esperanzandolos con el fin
 „ de casamientos desiguales , y clandestinos,
 „ en desprecio de la autoridad de los Padres,
 „ disculpados solo con la pasión amorosa , y
 „ extremada , que se pinta como honesta,
 „ y decente ; que es la peste de la juventud,
 „ y el escarnio de la edad provecta. Es ver-
 „ dad , que en esta parte retrata mas de lo
 „ que era razon , que se viesse ; pero retrata
 „ como honesto , y aun heroico , lo que no
 „ es licito representar, sino como reprehensible.
 „ Dì al vicio fines dichosos , y laudables ;
 „ endulza el veneno , enseña à beberlo atre-
 „ vidamente ; y quita el temor de sus estra-
 „ gos.

„ Haze hablar à sus personas una len-
 „ gua seduciente , con metáforas ensartadas
 „ unas en otras ; y tan atrevidas , y fuera
 „ del modo , que los fueños de los calentu-
 „ rientos de Horacio serian menos desvariados.
 „ No hablan ciertamente así las gentes à quie-
 „ nes no falta del todo el juicio , ni aun las
 „ mas apasionadas ; siendo cierto , que les
 „ repugnan del todo las que llaman discrecio-
 „ nes , y aun mas las erudiciones afectadas
 „ fuera de tiempo , y fazon , equivocadas , y
 „ traídas de los cabellos : y de todo esto viste,

P

y

(114)

y engalana Calderón sus comedias. Sus amantes, sus desfavorecidos, a nadie se parecen, y así no retrata; antes bien desfigura y peca gravemente en esto contra la razón, y contra el arte de la comedia; y no solo contra este poema sino contra todos, porque toda poesía debe ser como la pintura¹¹¹, la cual consiste en la imitación de la naturaleza».

Y poco después prosigue así: «El enredo hace toda la esencia de sus comedias; el carácter está absolutamente despreciado; rara vez se contenta con una materia simple y única; parece que, al contrario, quiere sostener su genio con la variedad de acciones que toma de dos o tres asuntos. Pareciose tal vez que ésta, que es verdadera pobreza, era riqueza de imaginación. Mezcla, no liga, los asuntos, pero de modo tan infeliz que parece se ven representar de una vez dos comedias, en tanto una escena de la una, y en tanto de la otra, lo que es tan contrario a las leyes del teatro como a las del juicio; las reglas y leyes del teatro, digo, que el exacto conocimiento del corazón humano sacó, e hizo seguras para excitar y entretener el placer que

¹¹¹ Nasarre se está refiriendo aquí al tópico clásico *ut pictura poesis*, principio que también está en la definición de poesía de la *Poética* de Luzán y del que participa Velázquez: «llámase la poesía pintura de los oídos y la pintura poesía de los ojos».

„y engalana Calderon sus Comedias. Sus a-
 „mantes , sus desfavorecidos , à nadie se pa-
 „recen , y así no retrata ; antes bien desfi-
 „gura , y peca gravemente en esto contra la
 „razon , y contra el arte de la Comedia : y
 „no solo contra este Poema , sino contra to-
 „dos , porque toda Poesia debe ser como la
 „Pintura , la qual consiste en la imitacion
 „de la naturaleza. „

Y poco despues prosigue así. „El en-
 „redo haze toda la esencia de sus Comedias:
 „El caracter està absolutamente despreciado;
 „rara vez se contenta con una materia simple,
 „y unica : parece , que al contrario quiere sos-
 „tener su genio con la variedad de acciones,
 „que toma de dos ò tres asuntos. Pareciòle
 „tal vez , que esta , que es verdadera pobre-
 „za , era riqueza de imaginacion. Mezcla , no
 „liga , los asuntos ; pero de modo tan in-
 „feliz , que parece se ven representar de una
 „vez dos Comedias , en tanto una scena de
 „la una , y en tanto de la otra : lo que es
 „tan contrario à las leyes del Theatro , como
 „à las del juicio : las reglas , y leyes del
 „Theatro , digo , que el exacto conocimien-
 „to del corazon humano facò , y hizo segu-
 „ras para excitar , y entretener el placer , que
 caufan

(115)

causan ciertas pasiones».

Traigo las palabras de este autor porque estoy enteramente conforme con su sentir en este particular, aunque no apruebo la vehemencia que emplea en todo este discurso en desacreditar lo que para con los hombres doctos siempre lo ha estado y nunca llegará a estarlo para con el vulgo¹¹². Con igual satisfacción mía repetiré aquí el juicio que sobre estas materias ha hecho D. Ignacio Luzán (99) cuando, tratando de la comedia española y de los que en ella se han señalado desde el tiempo de Lope y Calderón hasta el nuestro, dice: «Me contentaré con decir por mayor y en general que en todos comúnmente hallo rara ingeniosidad, singular agudeza y discreción, prendas muy esenciales para formar grandes poetas, y dignas de admiración; y añado que en particular alabaré siempre en Lope de Vega la natural facilidad de su estilo y la suma destreza con que en muchas de sus comedias se ven pintadas las costumbres y el carácter de algunas personas. En Calderón admiro la nobleza de su locución, que sin ser jamás oscura ni afectada, es siempre elegante, y

(99) *Poética*, Lib. 3, cap. 15.

¹¹² Nótese la apostilla que Velázquez añade a las palabras de Nasarre, en las que reconoce como defecto su «vehemencia». A continuación cita a Luzán, más benévolo con Lope y Calderón, parece que para contrarrestar la crítica de Nasarre.

„causan ciertas pasiones. „

Traigo las palabras de este Autor, porque estoy enteramente conforme con su sentir en este particular; aunque no apruebo la vehemencia, que emplea en todo este discurso, en desacreditar lo que para con los hombres doctos siempre lo ha estado, y nunca llegará à estarlo para con el vulgo. Con igual satisfaccion mia repetirè aqui el juicio, que sobre estas materias ha hecho D. Ignacio Luzán, (99) quando tratando de la Comedia Española, y de los que en ella se han señalado desde el tiempo de Lope, y Calderon hasta el nuestro, dice: „Me contentarè con decir por mayor, y en general, que en todos comunmente „hallo rara ingeniosidad, singular agudeza, „y discrecion, prendas muy essenciales para „formar grandes Poetas, y dignas de admiracion: y añado, que en particular alabarè „siempre en Lope de Vega la natural facilidad de su estilo, y la suma destreza, con „que en muchas de sus Comedias se ven pintadas las costumbres, y el caracter de algunas personas. En Calderon admiro la nobleza de su locucion, que sin ser jamás obscura, ni afectada, es siempre elegante; y

P 2

espe.

(99) *Poetica*. Lib. 3. Cap. 15.

(116)

especialmente me parece digna de muchos encomios la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso a su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias, y particularmente de las que llamamos de capa y espada, entre las cuales hay algunas donde hallarán los críticos muy poco o nada que reprender, y mucho que admirar y elogiar. Tales son las comedias *Primero soy yo*, *Dar tiempo al tiempo*, *Dicha y desdicha del nombre*, *Cual es mayor perfección*, *De una causa dos efectos*, *No hay burlas con el amor*, *Los empeños de un acaso*, y otras. Solís no es inferior a Calderón en la natural elegancia y nobleza de su estilo; ha escrito algunas comedias, dignos partos de tan elevado y culto ingenio como *La gitanilla de Madrid*, *El alcázar del secreto*, *Un bobo hace ciento*. Merecen también aplauso algunas de Moreto, y especialmente *El desdén con el desdén*, porque la buena crítica, como enseña Horacio, no ha de llevarlo todo con tanto rigor ni con tan escrupulosa nimiedad que repare en algunas faltas pequeñas, cuando todo lo demás de una obra es bueno:

„ especialmente me parece digna de muchos
 „ encomios la manera , y traza ingeniosa , con
 „ que este Autor , teniendo dulcemente sus-
 „ penso à su Auditorio , ha sabido enredar
 „ los lanzes de sus Comedias , y particular-
 „ mente de las que llamamos de capa , y espa-
 „ da , entre las quales hai algunas , donde
 „ hallaràn los Criticos muy poco , ò nada que
 „ reprehender , y mucho que admirar , y e-
 „ logiar. Tales son las Comedias *Primero soi*
 „ *yo : Dar tiempo al tiempo : Dichas , y desliza*
 „ *del nombre : Qual es mayor perfeccion : De una*
 „ *causa dos efectos : No hai burlas con el Amor :*
 „ *Los empeños de un acaso* , y otras. Solis no
 „ es inferior à Calderon en la natural elegan-
 „ cia , y nobleza de su estilo ; ha escrito al-
 „ gunas Comedias , dignos partos de tan e-
 „ levado , y culto ingenio , como *La Gitanilla de*
 „ *Madrid , El Alcazar del secreto , Vn bobo*
 „ *haze ciento*. Merecen tambien aplauso algunas
 „ de Moreto , y especialmente *El desden con*
 „ *el desden* ; porque la buena Critica , como
 „ enseña Horacio , no ha de llevarlo todo
 „ con tanto rigor , ni con tan escrupulosa ni-
 „ miedad , que repare en algunas faltas pe-
 „ queñas , quando todo lo demàs de una
 „ Obra es bueno:

Vbi

(117)

Ubi plura nitent in carmine, non ego paucis

ofendar maculis...

El hechizado por fuerza, de D. Antonio Zamora, es una de las comedias escritas con singular acierto y muy conforme a las reglas de la poesía dramática, siéndolo asimismo con poca diferencia *El castigo de la miseria* del mismo autor. También D. Francisco Cándamo es digno acreedor de los elogios y de la estimación con que ya el público ha recibido sus obras por su ingenio, su elegante estilo, sus noticias no vulgares, y por el cuidado grande que manifestó en la verosimilitud, decoro y propiedad de los lances y de las personas. Finalmente D. José Cañizares, tomando con prudente acuerdo una derrota más propia de la poesía cómica que la que otros siguieron ha escrito muchas dignas de singular aplauso. En *El dómine Lucas*, en *El músico por el amor* y en otras he visto con particular gusto costumbres bien pintadas y mantenidas hasta el fin, asuntos y estilo propios de comedia, graciosidad en la acción misma y en las personas principales, y no como comúnmente se ve practicado en las comedias de otros

*Vbi plura nitent in carmine , non ego paucis
ofendar maculis.....*

„*El hechizado por fuerza* de D. Anto-
 „nio Zamora es una de las Comedias escri-
 „tas con singular acierto , y muy conforme
 „à las reglas de la Poesia drammatica: sien-
 „dolo asimismo con poca diferencia *El casti-*
 „*go de la miseria* del mismo Autor. Tambien
 „D. Francisco Candamo es digno acreedor de
 „los elogios , y de la estimacion , con que
 „ya el publico ha recibido sus Obras , por
 „su ingenio , su elegante estilo , sus noticias
 „no vulgares , y por el cuidado grande , que
 „manifestò en la verosimilitud , decoro , y
 „propriedad de los lances , y de las personas.
 „Finalmente D. Joseph Cañizares , tomando
 „con prudente acuerdo una derrota mas pro-
 „pria de la Poesia Comica , que la que otros
 „siguieron , ha escrito muchas dignas de sin-
 „gular aplauso. En *El Domine Lucas* , en *El*
 „*Musico por el Amor* , y en otras he visto
 „con particular gusto costumbres bien pin-
 „tadas , y mantenidas hasta el fin , asump-
 „tos , y estilo propios de Comedia , gracio-
 „sidad en la accion misma , y en las perso-
 „nas principales , y no , como comunmente
 „se vè practicado en las Comedias de otros

Auto-

(118)

autores, en los dichos de un criado, circunstancias todas muy apreciables y que he buscado en vano en otros cómicos».

Además de estas comedias, que alaba nuestro autor, tenemos otras muchas que no van tan apartadas de las reglas del arte, principalmente las de *D. Domingo de D. Blas*, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, *Abre el ojo* y otras de D. Francisco de Rojas, que sin duda fue el que observó con más cuidado los preceptos de la poesía dramática; y si el autor de la disertación sobre la comedia española hubiera podido cumplir la promesa que allí hizo de publicar juntas las comedias escogidas de éste y otros cómicos nuestros con la correspondiente análisis y crítica sobre cada una de ellas en particular, nada tendríamos hoy que desear sobre este asunto¹¹³.

La razón contra la moda, que D. Ignacio Luzán tradujo del francés de Mr. Nivelles de la Chaussée, es digna de cualquier elogio, y tiene tanto aire de original que difícilmente se echará de ver en ella su origen extranjero. Esta circunstancia no se encuentra en la traducción que acaba de publicarse de las dos comedias francesas de *El avarien-*

¹¹³ Velázquez se refiere aquí al proyecto de realizar una edición de los mejores poetas en lengua castellana que se había de titular *Colección de las poesías castellanas selectas desde el origen de nuestra poesía hasta el tiempo presente*. Como explica Velázquez, la idea original partió de Nasarre, aunque nunca se culminó. Hay una nueva referencia a este proyecto en la página 141.

„ Autores , en los dichos de un Criado : cir-
 „ cunstancias todas muy apreciables , y que
 „ he buscado en vano en otros Comicos. „

Ademàs de estas Comedias , que alaba nuestro Autor , tenèmos otras muchas , que no vãn tan apartadas de las reglas del Arte : principalmente las de *D. Domingo de D. Blas; De fuera vendrà quien de Casa nos echarà : Abre el ojo* , y otras de D. Francisco de Roxas , que sin duda fue el que observò con mas cuidado los preceptos de la Poesia dramatica : y si el Autor de la Disertacion sobre la Comedia Española huviera podido cumplir la promessa , que allì hizo , de publicar juntas las Comedias escogidas de este , y otros Comicos nuestros con la correspondiente analisis , y Critica sobre cada una de ellas en particular , nada tendríamos oi que desear sobre este asunto.

La razon contra la moda , que D. Ignacio Luzàn traduxo del Francès de Mr. Nivelle de la Chaussèe , es digna de qualquier elogio , y tiene tanto aire de original , que dificilmente se echarà de ver en ella su origen Estrangero. Esta circunstancia no se encuentra en la traduccion , que acaba de publicarse de las dos Comedias Francesas de *El Avariento*,

(119)

to y *El enfermo imaginario* del famoso Mr. Molière. Cuando la nación logre un genio tan superior como el de este gran cómico, podrá esperar que se restablezca la comedia española.

6. Tragedia

D. Agustín de Montiano, que ha manifestado particular esmero en ilustrar esta parte de nuestra poesía dramática, ha escrito ya todo cuanto yo debía decir acerca del origen y progreso de la tragedia española. Por eso me contentaré con extractar aquí lo que sobre este particular ha dicho nuestro autor en sus dos discursos.

Señala el origen de la tragedia española a los fines del siglo XV o principios del XVI, en que por varios antecedentes prueba haber escrito las suyas Vasco Díaz Tanco de Fregenal, y son tres, intituladas: *Absalón, Amón, Saúl y Jonatás en el monte de Gelboé*, que no consta haberse impreso. Y de aquí concluye nuestro autor que la tragedia española puede disputar la antigüedad que a la suya dan los italianos, los cuales no señalan otra más antigua que la *Sophonisba* del Trisino, y otra al mismo asunto compues-

to, y *El Enfermo imaginario* del famoso Mr. Moliere. Quando la Nacion logre un genio tan superior como el de este gran Comico, podrá esperar, que se restablezca la Comedia Española.

D. Augustin de Montiano, que ha manifestado particular esmero en ilustrar esta parte de nuestra Poesia drammatica, ha escrito ya todo quanto yo debia decir acerca del origen, y progreso de la Tragedia Española. Por esso me contentaré con extractar aqui lo que sobre este particular ha dicho nuestro Autor en sus dos Discursos

6
Tragedia

Señala el origen de la Tragedia Española à los fines del siglo 15. ò principios del 16. en que por varios antecedentes prueba haver escrito las suyas Vasco Diaz Tanco de Fregenàl; y son tres, intituladas *Abfalon*; *Amòn*; *Saùl*, y *Jonatàs en el Monte de Gelboe*, que no consta, haverse impresso. Y de aqui concluye nuestro Autor, que la Tragedia Española puede disputar la antigüedad, que à la suya dan los Italianos; los quales no señalan otra mas antigua, que la *Sophonisba* del Trifino, y otra al mismo asunto compues-

ta

(120)

ta en 1502 por Galeoto, Marqués de Carreto. Síguense a estas *La venganza de Agamemnon* y *La Hécuba triste* del maestro Hernán Pérez de Oliva, publicadas con sus demás obras en 1586, y se compusieron antes de los años 1533 o 34, en que falleció su autor. Estas dos tragedias, escritas en prosa, son muy arregladas al arte, y están compuestas con el mismo gusto de los griegos.

De la *Nise lastimosa* y *Nise laureada*, de Fr. Jerónimo Bermúdez, publicadas por él mismo con el nombre supuesto de Antonio de Sylva en 1577, juzga nuestro autor ventajosamente, pues aunque faltó a alguna de las tres unidades, la sentencia y su hermosa y numerosa versificación las colocan en un grado muy distinguido.

Juan de la Cueva publicó en 1588 cuatro tragedias, intituladas: *Los siete infantes de Lara*, *La muerte de Ajax Telamón*, *La muerte de Virginia y Appio Claudio*, y *El Príncipe tirano*, de las cuales juzga lo mismo que de las de Fr. Jerónimo Bermúdez. También cita nuestro autor *La honra de Dido restaurada*, y *La destrucción de Constantinopla*, ambas de Gabriel Lasso, impresas con su romancero en 1587, y aunque no hace allí jui-

ta en 1502. por Galeoto , Mirquès de Carreto. Siguenfe à estas *La venganza de Ayamemnon* , y *La Hecuba triste* del Maestro Hernan Perez de Oiva , publicadas con sus demás Obras en 1586. y se compusieron antes de los años 1533. ò 34. en que falleció su Autor. Estas dos Tragedias , escritas en prosa , son muy arregladas al arte , y están compuestas con el mismo gusto de los Griegos.

De la *Nise lastimosa* , y *Nise laureada* de Fr. Geronymo Bermudez , publicadas por el mismo con el nombre supuesto de Antonio de Sylva en 1577. juzga nuestro Autor ventajosamente ; pues aunque faltò à alguna de las tres unidades , la sentencia , y su hermosa , y numerosa versificacion las colocan en un grado muy distinguido.

Juan de la Cueva publicó en 1588. quatro Tragedias intituladas , *Los siete Infantes de Lara* ; *La muerte de Ayax Telamón* ; *La muerte de Virginia* , y *Appio Claudio* ; y *El Principe Tyrano* : de las quales juzga lo mismo que de las de Fr. Geronymo Bermudez. Tambien cita nuestro Autor *La honra de Dido restaurada* , y *La destruccion de Constantinopla* , ambas de Gabrièl Lasso , impressas con su Romancero en 1587. y aunque no haze allí juicio

(121)

cio de ellas, le he oído decir que no son muy recomendables ni por su dicción ni por su artificio.

No se ha publicado la de *Dido y Eneas* de D. Guillén de Castro, que por ser de tal autor, se puede creer que fuese buena, como también la de *Los amantes* de Micer Andrés Rey de Artieda, que se imprimió en 1581, y no se encuentra ya.

El célebre Miguel de Cervantes alaba mucho *La Isabela*, *La Filis* y *La Alexandra*, pero calla haber sido él quien las compuso, y no dice si se imprimieron. Tampoco se sabe si se ha impreso la *Ifigenia*, que vio representar Alonso López Pinciano, y el *Absalón*, que cuenta por suya Juan de Malara, aunque por lo que de ellas dicen uno y otro autor se puede inferir que serían regulares.

En 1609 se imprimieron cinco tragedias de Cristóbal de Virués intituladas: *La gran Semíramis*, *La cruel Casandra*, *Atila furioso*, *La infeliz Marcela*, y *Elisa Dido*. No carecen de primor ni de algunos defectos, y la última es la más ajustada a las reglas del arte. El *Pompeyo*, que en 1618 publicó Cristóbal de Mesa, tiene muchas desigualda-

cio de ellas , le he oïdo decir , que no son muy recomendables , ni por su diction , ni por su artificio.

No se ha publicado la de *Dido, y Enèas* de D. Guillèn de Castro , que por ser de tal Autor , se puede creer , que fuesse buena : como tambien la de *Los amantes* de Micer Andrés Rey de Artieda , que se imprimiò en 1581. y no se encuentra ya.

El celebre Miguèl de Cervantes alaba mucho *La Ysabèla, La Filis, y La Alexandra;* pero calla haver sido èl, quien las compuso; y no dice, si se imprimieron. Tampoco se sabe, si se ha impresso la *Yfigenia*, que viò representar Alonso Lopez Pinciano; y el *Absalòn*, que cuenta por suya Juan de Malara; aunque por lo que de ellas dicen uno, y otro Autor, se puede inferir, que serian regulares.

En 1609. se imprimieron cinco Tragedias de Christoval de Viriès intituladas, *La gran Semiramis, La cruèl Casandra, Atila furioso, La infeliz Marcela, y Elisa Dido.* No carecen de primor, ni de algunos defectos: y la ultima es la mas ajustada à las reglas del arte. El *Pompeyo*, que en 1618. publicò Christoval de Mesa tiene muchas desigualdades;

Q

des;

(122)

des, y su autor no observó en ella las reglas que sabía.

Entre las obras de Lope de Vega se encuentran *El Duque de Viseo*, *Roma abrasada*, *La bella Aurora*, *El castigo sin venganza*, *La inocente sangre* y *El marido más firme*, que no son mejores que las comedias y tragicomedias de este autor, y verosíblemente tampoco lo será la *Aristea*, tragedia del mismo Lope de que hay memoria en un catálogo de sus poesías. No merecen más recomendación la *Doña Inés de Castro* del Licenciado Mejía de la Cerda, y *Los siete infantes de Lara* de Hurtado Velarde.

Aunque nuestro autor nota, y con razón, algunas faltas en el *Hércules Furente* de Francisco López Zárata, publicado en 1651, cuenta esta tragedia española entre las menos irregulares, en atención al alto y noble estilo en que está escrita. *El Paulino* de D. Tomás de Añorbe y Corregel, publicado en 1740, tan lejos está de ser tragedia que con más razón pudiera llamarse entremés de la tragedia misma.

Concluiré la historia de la tragedia española diciendo que las más correctas que hasta hoy se han escrito entre nosotros son las

des; y su Autor no observò en ella las reglas que sabia.

Entre las Obras de Lope de Vega se encuentran *El Duque de Visco*, *Roma abrássada*, *La bella Aurora*, *El Castigo sin venganza*, *La inocente sangre*, y *El Marido mas firme*, que no son mejores que las Comedias, y Tragico-medias de este Autor: y verosimilmente tampoco lo será la *Aristèa* Tragedia del mismo Lope, de que hai memoria en un Catalogo de sus Poesias. No merecen mas recomendacion la *Doña Inès de Castro* del Licenciado Mexia de la Cerda, y *Los siete Infantes de Lara* de Hurtado Velarde.

Aunque nuestro Autor nota, y con razon, algunas faltas en el *Hercules Furente* de Francisco Lopez Zarate publicado en 1651. cuenta esta Tragedia Española entre las menos irregulares, en atencion al alto, y noble estilo, en que està escrita. *El Paulmo* de Don Thomàs de Añorbe, y Corregèl publicado en 1740. tan lexos està de ser Tragedia, que con mas razon pudiera llamarse Entremès de la Tragedia misma.

Concluirè la historia de la Tragedia Española, diciendo, que las mas correctas, que hasta oi se han escrito entre nosotros, son las que

(123)

que en nuestros días ha publicado D. Agustín de Montiano: la *Virginia* en 1750 y el *Ataúlfo* en 1753. Los que tienen voto en estos asuntos creen que en la *Virginia* su autor *observa rigurosa y sabiamente todas las reglas del teatro; y que es difícil ver otra pieza dramática mejor ideada, y desempeñada con más habilidad* (100). Es digno de tenerse presente el juicio que de ambas tragedias acaba de hacer un escritor muy ingenioso de nuestro tiempo (101). «Los dos discretísimos, y juiciosísimos discursos sobre las tragedias españolas, con las dos tragedias de *Virginia*, y *Ataúlfo*, que en el año de 1750, y en el presente 53 dio a luz el Sr. D. Agustín de Montiano y Luyando..... harán visible a las naciones que en este siglo hemos logrado un Sófocles español, que puede competir con el griego. Lejos de imitar a los dos famosos trágicos Cornelio y Racine, descubre y enmienda sus defectos. No debilita la acción, ni la duplica con el importuno episodio de un frío amor de Teseo por Dirsea, como Cor-

(100) *Memorias de Trevoux*. Diciemb. 1750, art. 150.

(101) P. Isla, en el prólogo al tom. 2 del *Año Cristiano*, traducido del P. Croisset.

(123)

que en nuestros dias ha publicado D. Augustin de Montiano ; la *Virginia* en 1750. y el *Athaulpho* en 1753. Los que tienen voto en estos asuntos , creen , que en la *Virginia* su Autor observa rigurosa y sabiamente todas las reglas del *Theatro* ; y que es dificil ver otra pieza *drammatica* mejor ideada , y desempeñada con mas habilidad. (100) Es digno de tenerse presente el juicio que de ambas Tragedias acaba de hazer un Elicritor muy ingenioso de nuestro tiempo. (101) „ Los dos discretisimos , y juiciosisimos „ Discursos sobre las Tragedias Españolas , con „ las dos Tragedias de *Virginia* , y *Athaulpho* , que „ en el año de 1750. y en el presente 53. diò „ à luz el Señor D. Augustin de Montiano , y „ Luyando..... haràn visible à las Naciones , „ que en este siglo hemos logrado un Sophocles „ Español , que puede competir con el Griego. „ Lexos de imitar à los dos famosos Tragicos „ Cornelio , y Racine , descubre , y enmien- „ da sus defectos. No debilita la accion , ni „ la duplica con el importuno episodio de un „ frio amor de Thesèo por Dircèa , como Cor-

Q 2

nelio

(100) Memorias de Treboux. Diciembre de 1750. artic. 150.

(101) P. Isla en el prologo al tom. 2. del *Año Christiano* , traducido del P. Croisset.

(124)

nelio en su Edipo. No distrae la atención a dos espectáculos tan opuestos como son Hipólito derretido y Fedra furiosa, como Racine en su Fedra. No habla campanuda y pomposamente, como el primero en su Cina, ni describe la muerte de Virginia a manos del pundonoroso Lucio Virginio, su padre, para librar a la honestísima romana de la brutal pasión del Decemviro Appio Claudio con la intempestiva florida amenidad, con que el segundo hace que Therámenes anuncie a Teseo la muerte de su hijo Hipólito despedazado por las garras de un dragón. En el Sr. Montiano hablan los romanos con generosidad, pero sin fausto; los godos con ferocidad, pero sin aliño; las pasiones con viveza, pero sin afectación, y aunque ambas tragedias están principalmente fundadas en la pasión del amor, no es aquel que con tanta justicia condenan en ellas los críticos más severos. El mismo Sr. Salignac de Fenelón, que con tanta razón como vehemencia declama contra el pernicioso abuso de manchar la severa honestidad de la tragedia con lances de amor profano, notando de esta intolerable impropiedad a los más celebrados cómi-

„nelio en su Edipo. No distrae la atención
 „à dos espectáculos tan opuestos, como son
 „Hipolito derretido, y Phedra furiosa, como
 „Racine en su Phedra. No habla campanuda, y
 „pomposamente, como el primero en su Cina;
 „ni describe la muerte de Virginia à manos del
 „pundonoroso Lucio Virginio su Padre, para
 „librar à la honestissima Romana de la brutal
 „pasion del Decemviro Appio Claudio con la
 „intempestiva florida amenidad, con que el se-
 „gundo haze que Theràmenes anuncie à Thef-
 „sèo la muerte de su hijo Hipolito despeda-
 „zado por las garras de un Dragòn. En el
 „Señor Montiano hablan los Romanos con
 „generosidad, pero sin fausto; los Godos
 „con ferocidad, pero sin aliño; las pasiones
 „con viveza, pero sin afectacion; y aun-
 „que ambas Tragedias estan principalmente
 „fundadas en la passion del amor, no es
 „aquel, que con tanta justicia condenan en
 „èllas los Criticos mas severos. El mismo
 „Señor Salignac de Fenelòn, que con tan-
 „ta razon, como vehemencia, declama con-
 „tra el pernicioso abuso de manchar la seve-
 „ra honestidad de la Tragedia con lances de
 „amor profano, notando de esta intolerable
 „impropiedad à los mas celebrados Comi-

COS

(125)

cos de su nación, admitiría sin escrúpulo el decente, el puro, el castísimo amor de Virginia por su prometido Lucio Iclilio, y el de Placidia por su marido Ataúlfo. En una palabra, ninguno hasta ahora dio reglas más precisas, más menudas, más comprehensivas, más discretas, más juiciosas, más cabales para la perfección y para la utilidad de la tragedia que el Sr. Montiano; y ninguno las practicó mejor». Mr. Hermilly¹¹⁴ acaba de publicar una traducción francesa de la *Virginia* y el primer *Discurso sobre las tragedias españolas* que le precede.

7. Epopeya

CUANDO los mismos griegos y latinos no pueden señalar, fuera de Virgilio y Homero, otro poeta que se haya distinguido en la epopeya sin incurrir en notables desaciertos, ¿que mucho será que el poema épico no haya hecho gran progreso en la poesía castellana? Aunque se puede asegurar que apenas en otra lengua vulgar se habrán escrito tantos poemas épicos como en la nuestra.

Los portugueses disputan a todas las de-

¹¹⁴ Se trata de Nicolas-Gabriel Vaquette d'Hermilly (1705-1778), militar e intelectual francés que destacó por sus traducciones al francés de obras españolas y portuguesas. Tradujo, entre otras, además de las obras de Montiano, el *Teatro crítico universal* del P. Feijoo.

(125)

„cos de su Nacion , admitiria sin escrupulo
„el decente , el puro , el castisimo amor de
„Virginia por su prometido Lucio Icilio , y
„el de Placidia por su Marido Athaulpho. En
„una palabra ; ninguno hasta ahora diò re-
„glas mas precissas , mas menudas , mas com-
„prehensivas , mas discretas , mas juiciolas,
„mas cabales para la perfeccion , y para la
„utilidad de la Tragedia que el Señor Mon-
„tiano ; y ninguno las practicò mejor. „
Mr. Hermilly acaba de publicar una traduc-
cion Francesa de la *Virginia* , y el primer Dis-
curso sobre las Tragedias Españolas , que le
precede.

QUando los mismos Griegos , y Latinos
no pueden señalar , fuera de Virgilio,
y Homero , otro Poeta , que se haya distin-
guido en la Epopeya , sin incurrir en no-
tables defaciertos ; què mucho ferà , que el
Poema Epico no haya hecho gran progreso
en la Poesia Castellana ? Aunque se puede
assegurar , que apenas en otra lengua vulgar
se havràn escrito tantos Poemas Epicos , co-
mo en la nuestra.

⁷
Epopeya.

Los Portugueses disputan à todas las de-
màs

(126)

más la primacía en este asunto, fundados en el poema de la pérdida de España, descubierto con otros papeles en el castillo de Loufán, cuando este se ganó a los moros en tiempo de su primer rey, esto es, a los principios del siglo XII. Este poema estaba escrito en lengua portuguesa, en versos de arte mayor, y de él trae algunas estancias Manuel de Faria y Sousa (102), asegurando que cuando se encontró ya tenía muchas señas de antigüedad.

El mismo Faria, en la vida de Luis de Camoens, prueba que el poema de las *Lusiadas* es anterior a los del Tasso, porque Camoens nació en 1517 y las *Lusiadas* se publicaron la primera vez en 1572; pero Torcuato Tasso nació en 1544, y sus dos poemas empezaron a salir a luz nueve años después del de Camoens, imprimiéndose la primera vez la *Jerusalén libertada* no completa en 1581, y completa en Venecia 1582, y la *Jerusalén conquistada* la primera vez en 1592. De aquí deduce que los portugueses empezaron antes que los italianos a tener el poema épico correcto; y en el discurso de sus comentarios sobre las *Lusiadas* prueba que el Tasso pro-

(102) *Europa portuguesa*, tom. 3, part. 4, cap. 9.

(126)

màs la primàcia en este asunto ; fundados en el Poema de la perdida de España descubierto con otros papeles en el Castillo de Loufàn , quando este se ganó à los Moros en tiempo de su primer Rey , esto es , à los principios del siglo 12. Este Poema estava escrito en lengua Portuguesa en versos de arte mayor ; y de èl trae algunas Estancias Manuel de Faria , y Sousa , (102) assegurando, que quando se encontró, ya tenia muchas señas de antigüedad.

El mismo Faria en la Vida de Luis de Camoens prueba , que el Poema de las Lusiadas es anterior à los del Tasso ; porque Camoens nació en 1517. y las Lusiadas se publicaron la primera vez en 1572. pero Torquato Tasso nació en 1544. y sus dos Poemas empezaron à salir à luz 9. años despues del de Camoens , imprimiendose la primera vez la *Jerusalèn libertada* no completa en 1581. y completa en Venecia 1582. y la *Jerusalèn conquistada* la primera vez en 1592. De aquí deduce , que los Portugueses empezaron antes que los Italianos à tener el Poema Epico correcto : y en el discurso de sus Comentarios sobre las Lusiadas prueba , que el Tasso procurò

(102) *Europa Portuguesa*. Tom. 3. part. 4. Cap. 9.

(127)

curó imitar en muchas partes al Camoens, tomando de él los pensamientos más escogidos.

Por lo que mira a la poesía castellana, no sé que se pueda señalar otro poema más antiguo que el de la *Vida y hechos de Alexandro*, compuesto por el Rey D. Alonso el Sabio: a que se sigue el de *Los trabajos de Hércules* de D. Enrique de Villena, y el de *Las fazañas de Hércules* de un anónimo. Juan de Mena tuvo la grandilocuencia épica que sobresale en sus obras a pesar de la rudeza de aquel siglo, y aun del esmero que parece puso su autor en no hablar con propiedad y en evitar los propios y naturales vocablos, procurando, siempre que podía, latinizar las voces, y no darse a entender tan fácilmente. Este, y no otro, es el juicio que del estilo de Juan de Mena hace el autor del diálogo de las lenguas.

Parece que fue la epopeya donde nuestros poetas castellanos quisieron estrenar su entusiasmo¹¹⁵ cuando iba naciendo entre nosotros la buena poesía en tiempo de Carlos V. Las acciones de este monarca dieron abundante materia a los ingenios de aquel tiempo. D. Luis de Zapata escribió por entonces el

¹¹⁵ El concepto de «entusiasmo» ha sido relacionado con el «numen», la «inspiración», el «genio» y el «furor». Sobre su uso y valor en el siglo ilustrado puede verse CHECA BELTRÁN (1998: 71 y siguientes).

curò imitar en muchas partes al Camoens, tomando de èl los pensamientos mas escogidos.

Por lo que mira à la Poesia Castellana, no sè que se pueda señalar otro Poema mas antiguo, que el *de la Vida*, y *hechos de Alexandro* compuesto por el Rey D. Alonso el Sabio : à que se sigue el de *Los trabajos de Hercules* de D. Enrique de Villena, y el de *Las fazañas de Hercules* de un Anonimo. Juan de Mena tuvo la grandiloquencia Epica, que sobrelale en sus Obras à petar de la rudeza de aquel siglo, y aun del esmero, que parece puso su Autor en no hablar con propiedad, y en evitar los propios, y naturales vocablos, procurando, siempre que podia, latinizar las voces, y no darle à entender tan facilmente. Este, y no otro, es el juicio, que de el estilo de Juan de Mena haze el Autor del dialogo de las lenguas.

Parece, que fue la Epopeya donde nuestros Poetas Castellanos quisieron estrenar su entusiasmo, quando iba naciendo entre nosotros la buena Poesia en tiempo de Carlos V. Las acciones de este Monarca dieron abundante materia à los ingenios de aquel tiempo. D. Luis de Zapata escribiò por entonces el

Carlos

(128)

Carlos famoso, D. Jerónimo de Urrea el *Carlos victorioso*, y Jerónimo Samper la *Carólea*; poemas todos de tan poca consecuencia como los dos de Cristóbal de Mesa, intitulados *Restauración de España* y *Las navas de Tolosa*.

Alonso López Pinciano, que en otros escritos había dado a entender que sabía bien las reglas del arte, no las desempeñó con igual felicidad en el poema del *Pelayo*, como tampoco Francisco de Mosquera en su *Levántina*.

El poema de *La invención de la Cruz* de Francisco López Zarate fuera menos malo si no incurriese en los mismos defectos que las demás obras de este autor, en que la dureza del estilo y la poca armonía del verso es igual a la falta de entusiasmo. La *Maltea* de Hipólito Sanz nada tiene de poema épico, ni aun el estilo; y casi lo mismo se puede decir del *León de España* de Pedro de la Vezilla, de *La Gigantomachia* de Manuel Gallegos, de *El Monserrate* de Cristóbal de Virués, de *La Christiada* de Fr. Diego de Hojeda, de la *Nápoles restaurada* del Príncipe de Esquilache, de *El Cortés valeroso*, o *Mexicana* de Gabriel Lasso de la Vega, del *Bernardo*, o *Vic-*

Carlos famoso; D. Geronymo de Urrèa el *Carlos victorioso*; y Geronymo Sampèr la *Carolea*; Poemas todos de tan poca consecuencia, como los dos de Christoval de Mesa intitulados *Restauracion de España*, y *las Navas de Tolosa*.

Alonso Lopez Pinciano, que en otros Escritos havia dado â entender, que sabia bien las reglas del Arte, no las detempeñò con igual felicidad en el Poema del *Pelayo*; como tampoco Francisco de Mosquera en su *Numantina*.

El Poema de *La invencion de la Cruz* de Francisco Lopez Zirate fuera menos malo, sino incurriessè en los mismos defectos, que las demàs Obras de este Autor, en que la dureza del estilo, y la poca armonia del verso, es igual à la falta de entusiasmo. La *Malthèa* de Hipolito Sanz nada tiene de Poema Epico, ni un el estilo: y casi lo mismo se puede decir del *Leon de España* de Pedro da la Vezilla, de la *Gigantomachia* de Manuèl Gallegos, del *Monferrate* de Christoval de Viruès, de la *Christiada* de Fr. Diego de Hojeda, de la *Napoles restaurada* del Principe de Esquilache, del *Cortès valeroso*, ò *Mexicana* de Gabrièl Lasso de la Vega, del *Bernardo*, ò *Victoria*

(129)

toria de Roncesvalles de Bernardo de Balbuena, de *La Saguntina* de Fr. Lorenzo Zamora, de *La Argentina* de D. Martín del Barco, de *El Macabeo* de Miguel de Silveira, y del poema de *La creación del mundo* de Alonzo de Azevedo.

Lope de Vega fue tan poco feliz en la epopeya como en el drama. La *Dragontea*, el *Isidro* y la *Jerusalén conquistada* están llenos de infinitos defectos, y convendría que se hubiera publicado el examen que del poema de la *Jerusalén* hizo Juan Pablo de Mártir Rizo, y he visto manuscrito en poder de D. Agustín de Montiano.

La *Conquista de la Bética*, compuesta por Juan de la Cueva y publicada en Sevilla 1603, merece más consideración, pues aunque su autor falta allí a algunas leyes del poema épico, por ceñirse demasiado a la verdad de la historia, su alto, noble, y numeroso estilo, y la felicidad de los pensamientos, que rara vez le desampara, no permite que le coloquemos entre los poemas absolutamente malos.

A este se puede añadir la *Austriada* de Juan Rufo, y la *Araucana* de D. Alonso de Ercilla, que tan infelizmente continuó D. Diego de Santistevan. La *Austriada* tiene ma-

toria de Roncesvalles de Bernardo de Balbuena, de la *Saguntina* de Fr. Lorenzo Zamora, de la *Argentina* de D. Martin del Barco , del *Maccabèo* de Miguèl de Sylveira , y del Poema de *La Creacion del Mundo* de Alonso de Azevedo.

Lope de Vega fue tan poco feliz en la Epopeya , como en el drama. La *Dragon-tèa* , el *Isidro* , y la *Jerusalèn conquistada* estàn llenos de infinitos defectos: y convendría , que se huviera publicado el Examen , que de el Poema de la *Jerusalèn* hizo Juan Pablo Martir Rizo , y he visto Mss. en poder de Don Augustin de Montiano.

La *Conquista de la Betica* compuesta por Juan de la Cueva , y publicada en Sevilla 1603. merece mas consideracion ; pues aunque su Autor falta allí à algunas leyes del Poema Epico , por ceñirse demasiado à la verdad de la historia , su alto , noble , y numeroso estilo , y la felicidad de los pensamientos , que rara vez le desam para , no permite , que le coloquemos entre los Poemas absolutamente malos.

A este se puede añadir la *Austriada* de Juan Rufo , y la *Araucana* de D. Alonso de Hércilla , que tan infelizmente continuò D. Diego de Santiltevan. La *Austriada* tiene ma-

R

gestad,

(130)

jestad, y sus versos son buenos, aunque algunas veces mezcla cosas bajas y poco dignas de la epopeya. No es su menor recomendación el elogio, que tiene al principio, de Lupercio Leonardo de Argensola. Ercilla tenía numen, y sabía las reglas del poema épico, aunque no todas veces las observó. En la *Araucana* hay pedazos excelentes, aunque no tanto como pondera Mr. Voltaire (103), que pasó a decir que en todo él solo hay una cosa buena, y que todo lo demás no vale nada. Habla del razonamiento que en el canto 2 de la primera parte hace a los indios de Arauco el bárbaro Colocolo. Mr. Voltaire compara este razonamiento con el que al principio de la *Iliada* hizo Néstor a los capitanes griegos con motivo de la discordia originada entre ellos por una cautiva; y concluye que lo de Ercilla es infinitamente mejor que lo de Homero, en quien halla muchas faltas. Este juicio no es el más sólido, aun cuando no fuese poco favorable a los escritos del mayor poeta de la Antigüedad.

(103) *Essai sur le poème épique*, cap. 8.

(130)

gestad , y sus versos son buenos ; aunque algunas veces mezcla cosas baxas , y poco dignas de la Epopeya. No es su menor recomendacion el elogio , que tiene al principio , de Lupercio Leonardo de Argensola. Hercilla tenia numen , y sabia las reglas del Poema Epico , aunque no todas vezes las observò. En la *Araucana* hai pedazos excelentes ; aunque no tanto , como pondera Mr. Voltayre, (103) que passò à decir , que en todo èl solo hai una cosa buena , y que todo lo demàs no vale nada. Habla del razonamiento , que en el Canto 2. de la primera parte haze à los Indios de Arauco el Barbaro Colocòlo. Mr. Voltayre compara este razonamiento con el que al principio de la Iliada hizo Nestòr à los Capitanes Griegos , con motivo de la discordia originada entre èllos por una Cautiva ; y concluye , que lo de Hercilla es infinitamente mejor que lo de Homero , en quien halla muchas faltas. Este juicio no es el mas solido ; aun quando no fuessè poco favorable à los Escritos del mayor Poeta de la antiguedad.

Las

(103) *Essay sur l' Poem' Epique*, Cap. 3.

(131)

8. Égloga

LAS coplas de Mingo Rebulgo y los coloquios pastoriles de Juan de la Encina están muy lejos de poderse llamar églogas. Esta especie de poesía nació entre nosotros en el buen siglo¹¹⁶, y la debemos a Boscán, Garcilaso y D. Diego de Mendoza, que fueron los primeros que empezaron a usarla con arte. Las de Pedro de Padilla son buenas, y lo serían más si en el cuerpo de ellas no hubiera injerido las letrillas que sin duda compuso a otros asuntos separados. Las del Príncipe de Esquilache y las de Pedro Soto de Rojas no son las peores, como tampoco algunas de Lope de Vega, que merecen más estimación que la mayor parte de sus demás obras. La *Bucólica del Tajo*, que Quevedo publicó con el nombre del Bachiller Francisco de la Torre, contiene excelentes églogas. Francisco López Zárate, que emprendió alguna vez esta especie de poesía, mostró, como en las más de sus obras, su falta de genio para todo lo que pide soltura y facilidad en el estilo y amenidad en la invención.

D. Agustín de Montiano ha compuesto muy buenas églogas, que si se publicaran tendrían sin duda una aceptación igual a la

¹¹⁶ La expresión *Siglo de Oro* es sustituida aquí por otra muy similar y con el mismo significado.

LAs Coplas de Mingo Rebulgo, y los Coloquios Pastoriles de Juan de la Enzina, están muy lexos de poderse llamar Eclogas. Esta especie de Poesia nació entre nosotros en el buen siglo; y la debèmos à Boscàn, Garcilaso, y D. Diego de Mendoza, que fueron los primeros que empezaron à usarla con arte. Las de Pedro de Padilla son buenas; y lo serian mas, si en el cuerpo de ellas no huviera ingerido las letrillas, que sin duda compuso à otros asuntos separados. Las del Principe de Esquilache, y las de Pedro Soto de Roxas no son las peores: como tampoco algunas de Lope de Vega, que merecen mas estimacion, que la mayor parte de sus demàs Obras. La *Bucolica del Tajo*, que Quevedo publicò con el nombre del Bachillèr Francisco de la Torre, contiene excelentes Eclogas. Francisco Lopez Zarate, que emprendiò alguna vèz esta especie de Poesia, moltrò, como en las mas de sus Obras, su falta de genio para todo lo que pide soltura, y facilidad en el estilo, y amenidad en la invencion.

D. Augustin de Montiano ha compuesto muy buenas Eclogas, que si se publicàran, tendrian sin duda una aceptacion igual à la

R 2

que

8
Ecloga.

(132)

que han logrado otras composiciones suyas. Las églogas venatorias del *Adonis* de D. José Porcel, que tampoco se han publicado, son buenas, a que se añade la circunstancia de ser las primeras églogas venatorias que se han escrito en castellano.

9. Oda

GARCILASO fue el primero que empezó a usar de la oda con regularidad en la poesía castellana. Imitáronle después Jerónimo Bermúdez en los coros de sus tragedias, D. Francisco de Medrano, D. Esteban Manuel de Villegas, Fr. Luis de León, los dos Argensolas y D. Francisco de Quevedo, principalmente en las que publicó con el nombre supuesto del Bachiller Francisco de la Torre. Medrano y los Argensolas imitan la gravedad y juicio de Horacio, Villegas la suavidad y dulzura de Anacreonte, Quevedo el entusiasmo y grandilocuencia de Píndaro, aunque en las odas que publicó con el nombre del Bachiller de la Torre a veces brilla más la hermosura y armonía de las palabras que lo sublime de los pensamientos. Fr. Luis de León supo trasladar a sus odas todas las gracias de los griegos y latinos.

que han logrado otras composiciones suyas. Las Eclogas Venatorias del *Adonis* de D. Joseph Porcèl , que tampoco se han publicado, son buenas ; à que se añade la circunstancia de ser las primeras Eclogas Venatorias , que se han escrito en Castellano.

⁹
Oda.

Garcilaso fue el primero , que empezó à utar de la Oda con regularidad en la Poesia Castellana. Imitaronle despues Geronymo Bermudez en los Coros de sus Tragedias , D. Francisco de Medrano , D. Estevan Manuèl de Villegas , Fr. Luis de Leon , los dos Argensolas , y D. Francisco de Quevedo, principalmente en las que publicò con el nombre supuesto del Bachillèr Francisco de la Torre. Medrano , y los Argensolas imitan la gravedad , y juicio de Horacio : Villegas la suavidad , y dulzura de Anacreonte ; Quevedo el entusiasmo , y grandiloquencia de Pindaro ; aunque en las Odas , que publicò con el nombre del Bachillèr de la Torre , à vezes brilla mas la hermosura , y armonia de las palabras , que lo sublime de los pensamientos. Fr. Luis de Leon supo trasladar à sus Odas todas las gracias de los Griegos , y Latinos.

D.

(133)

D. Ignacio Luzán ha sucedido a estos grandes poetas y es quien sostiene hoy entre nosotros el buen gusto de la poesía lírica.

10 Elegía

TAMBIÉN fueron Boscán y Garcilaso los que empezaron a usar de la elegía en la poesía castellana. Las de D. Esteban Manuel de Villegas son tan buenas como todas sus demás composiciones. Fr. Luis de León se aplicó a traducir algunas de Tibulo. También merecen estimación las del Príncipe de Esquilache y las de D. Francisco de Quevedo, como asimismo las de D. Diego de Mendoza. Lope de Vega hizo algunas harto buenas; a que se pueden añadir las *Elegías sacras* del Conde de Rebolledo, que son una versión parafrástica de los trenos de Jeremías.

11. Idilio

BOSCÁN dio principio al idilio por la traducción de la fábula de Leandro, tomada del griego de Museo. La historia de Píramo y Tisbe, y el canto de Polifemo, uno y otro traducido de Ovidio por Castillejo, son excelentes, como también la *Fábula del Genil*,

(133)

D. Ignacio Luzàn ha sucedido à estos grandes Poetas; y es quien sostiene oi entre nosotros el buen gusto de la Poesia Lirica.

Tambien fueron Boscàn, y Garcilaso los que empezaron à usar de la Elegia en la Poesia Castellana. Las de D. Estevan Manuel de Villegas son tan buenas como todas sus demás composiciones. Fr. Luis de Leon se aplicò à traducir algunas de Tibùlo. Tambien merecen estimacion las de el Principe de Esquilache, y las de D. Francisco de Quevedo, como asimismo las de D. Diego de Mendoza Lope de Vega hizo algunas harto buenas; à que se pueden añadir las *Elegias Sacras* del Conde de Rebolledo, que son una version Paraphrastica de los Trenos de Geronias.

IO
Elegia.

Boscàn diò principio al Idiliò por la traduccion de la fabula de Leandro, tomada del Griego de Musèo. La historia de Piramo, y Tisbe, y el Canto de Poliphemo, uno, y otro traducido de Ovidio por Castillejo, son excelentes: como tambien la *Fabula del Xenil*,
com-

II
Idilio.

(134)

compuesta por Pedro de Espinosa, y se halla en las *Flores de ilustres poetas de España*, publicadas por él mismo. Los idilios de D. Esteban Manuel de Villegas se acercan mucho a los de Teócrito, de quien tradujo alguno. También merece estimación el *Idilio sacro* del Conde de Rebolledo, que contiene la vida de Cristo, sacada de los Evangelios. D. Francisco de Quevedo escribió también algunos idilios, que no son inferiores a los de Moscho¹¹⁷, Bion¹¹⁸ y Teócrito. D. Ignacio Luzán se distingue hoy en esta especie de composición, y su idilio de Hero y Leandro es excelente.

12. Sátira

LAS coplas de Mingo Rebulgo son las primeras sátiras que se han escrito en castellano después de las que compuso el Arcipreste de Hita. Unos las atribuyen a Juan de Mena, otros a Rodrigo de Cota, y el P. Mariana a Hernán Pérez del Pulgar, que les puso sus notas. Boscán compuso una sátira contra los avarientos. Jerónimo de Villegas tradujo no mal la sátira décima de Juvenal. Las sátiras de Bartolomé de Torres Naharro deben leerse; y mucho más las de Cristóbal de Castillejo, que tenía genio parti-

¹¹⁷ Mosco de Siracusa (siglo II aC) fue un poeta pastoril griego, que por su estilo y temática bucólica se le considera seguidor e imitador de Teócrito. Entre otras obras, compuso un *Lamento por la muerte de Bion*, personaje que era en efecto otro de los poetas imitadores de Teócrito, Bion de Esmirna.

¹¹⁸ Bion de Esmirna, considerado el último poeta pastoril griego, vivió a finales del siglo II aC y es habitual unirlo al poeta pastoril Mosco. No sabemos prácticamente nada de su vida. Según el anónimo *Lamento por Bion* (atribuido a Mosco), vivió en Sicilia y murió por envenenamiento.

(134)

compuesta por Pedro de Espinosa , y se halla en las *Flores de ilustres Poetas de España* , publicadas por èl mismo. Los Idilios de D. Estevan Manuèl de Villegas se acercan mucho à los de Theocrito , de quien traduxo alguno. Tambien merece estimacion el *Idilio Sacro* del Conde de Rebolledo , que contiene la Vida de Christo , sacada de los Evangelios. D. Francisco de Quevedo escribiò tambien algunos Idilios , que no son inferiores à los de Moscho , Bion , y Theocrito. D. Ignacio Luzàn se distingue oi en esta especie de composicion; y su Idilio de Hero , y Leandro es excelente.

12
Satyra.

LAs Coplas de Mingo Rebulgo son las primeras Satyras , que se han escrito en Castellano despues de las que compuso el Arzobispo de Hita. Unos las atribuyen à Juan de Mena , otros à Rodrigo de Cota ; y el P. Mariana à Hernàn Perez del Pulgar , que les puso sus Notas. Boscàn compuso una Satyra contra los Avarientos. Geronymo de Villegas traduxo no màl la Satyra decima de Juvenal. Las Satyras de Bartholomè de Torres Naharro deven leerse ; y mucho mas las de Christoval de Castillejo , que tenia genio particular

(135)

cular para esta casta de poesía. Entre sus demás composiciones satíricas se distinguen las coplas contra los versos amorosos, el capítulo del amor, las coplas escritas contra los que en su tiempo dejaban los metros castellanos por los italianos, el diálogo de las condiciones de las mujeres, el de la vida de Corte, el del autor y su pluma, y el diálogo de la verdad y la lisonja. Estas y otras composiciones de Castillejo abundan de una gracia y un donaire inimitables, y es menester confesar que ninguno hasta su tiempo poseyó en el grado que él el arte de hacer ridículo el vicio. En la sátira los dos Argensolas imitan más a Horacio; Quevedo y D. Luis de Ulloa a Juvenal; Góngora a Persio. La sátira contra los malos escritores de este siglo, publicada con el nombre supuesto de Jorge Pitillas¹¹⁹ en el *Diario de los literatos de España* (104), es buena, y se conoce cuán familiares eran a su autor los mejores originales de la sátira latina.

(104) Tom. 7, art. 10.

¹¹⁹ Mucho se ha discutido acerca de la personalidad de este «Jorge Pitillas», autor de la beligerante sátira contra los escritores barrocos, pasados y contemporáneos, aparecida en el tomo VII (1742) del *Diario de los literatos*. Sobre quién pudo estar detrás de este seudónimo versa el trabajo de RUIZ VEINTEMILLA (1978).

(135)

cular para esta casta de Poesía. Entre sus demás composiciones Satyricas se distinguen las Coplas contra los versos amorosos , el capitulo del Amor , las Coplas escritas contra los que en su tiempo dexaban los metros Castellanos por los Italianos , el dialogo de las condiciones de las mugeres , el de la Vida de Corte , el del Autor , y su pluma , y el dialogo de la verdad , y la lisonja. Estas , y otras composiciones de Castillejo abundan de una gracia , y un donayre inimitables ; y es menester confessar , que ninguno hasta su tiempo possyò en el grado que èl , el Arte de hazer ridiculo el vicio. En la Satyra los dos Argensolas imitan mas à Horacio ; Quevedo , y D. Luis de Ulloa à Juvenal ; Gongora à Persio. La Satyra contra los malos Elcritores de este siglo , publicada con el nombre supuesto de Jorge Pitillas en el *Diario de los Literatos de España* , (104) es buena ; y se conoce , quan familiares eran à su Autor los mejores originales de la Satyra Latina.

El

(104) Tom. 7. art. 10.

(136)

13. Poema didáctico

EL poema didáctico¹²⁰ no ha hecho entre nosotros gran progreso. En materia de moralidad y policía tenemos el *Doctrinal de gentileza* del Comendador Ludueña, que se halla en el *Cancionero general* (105), los *Cien tratados de notables sentencias, así morales como naturales* de Melchor de Santa Cruz, impresos en Toledo 1576, las *Sentencias generales* de Francisco de Guzmán, publicadas en Valladolid 1581, y las *Cuatrocientas respuestas a otras tantas preguntas* de D. Fadrique Enríquez, Almirante de Castilla, impresas en Valladolid 1550. Estas respuestas del Almirante fueron dirigidas a Fr. Luis de Escobar, del orden de S. Francisco, autor de las preguntas.

De la arte política y militar tenemos la *Selva militar y política* del Conde de Rebolledo. Lorenzo Suárez de Figueroa también puso en verso las *Reglas militares*, que publicó en Venecia 1588, reduciendo a metro castellano la obra de Antonio Cornazán.

Los *Problemas* de filosofía natural y moral del Doctor Villalobos, publicados en Zamora 1543, y la *Suma de filosofía natural* de Alonso de Fuentes, impresa en Sevilla

(105) En la edición de Amberes 1573, pág. 340.

¹²⁰ El adjetivo *didáctico* no es registrado todavía por el *Diccionario dde Autoridades*. Se trata entonces de un neologismo, y según nos aclara ÁLVAREZ DE MIRANDA (1992: 430), su uso se refería «por lo general, a obras literarias o a algún aspecto relacionado con ellas».

13
Poemas
Didacti-
co.

EL Poema Didáctico no ha hecho entre nosotros gran progreso. En materia de moralidad , y Policía tenemos el *Doctrinal de gentileza* del Comendador Ludueña , que se halla en el *Cancionero general* ; (105) los *Cien tratados de notables Sentencias , así Morales , como naturales* de Melchor de Santa Cruz impressos en Toledo 1576. las *Sentencias generales* de Francisco de Guzmán , publicadas en Valladolid 1581. y las *Quatrocientas respuestas à otras tantas preguntas* de D. Fadrique Enriquez , Almirante de Castilla , impressas en Valladolid 1550. Estas respuestas del Almirante fueron dirigidas à Fr. Luis de Escobar , del Orden de S. Francisco , Autor de las preguntas.

De la Arte Política , y Militar tenemos la *Selva militar , y Política* del Conde de Rebollo. Lorenzo Suarez de Figueroa tambien puso en verso las *Reglas Militares* , que publicó en Venecia 1588. reduciendo à metro Castellano la Obra de Antonio Cornazàn.

Los *Problemas* de Philosophia natural , y Moral del Doctor Villalobos publicados en Zamora 1543. y la *Suma de Philosophia natural* de Alonso de Fuentes , impressa en Sevilla

1547.

(105) En la edicion de Ambers. 1573. pag. 340.

(137)

1547, son dos poemas filosóficos. De geografía tenemos la *Descripción del reino de Galicia*, hecha en verso de arte mayor por Luis de Molina, natural de Málaga, publicada en Mondoñedo 1550, que en su línea es un poema didáctico bien escrito. Paulo de Céspedes, natural de Córdoba, compuso en octavas un poema de la pintura, de que hay algunos fragmentos en el *Arte pictoria* de Francisco Pacheco. Las *Selvas Dánicas* del Conde de Rebolledo, en que se describe la sucesión de los Reyes de Dinamarca, es una especie de poema genealógico.

14. Epigrama

AUNQUE Micer Andrés Rey de Artieda intituló *epigramas* una gran parte de sus poesías, no son estos los mejores que se han escrito en castellano. Mejores son muchos sonetos de Lope de Vega, D. Luis de Ulloa y los dos Argensolas, que guardan rigurosamente todas las leyes que pide esta casta de composición.

15. Poesía jocosa y ridícula

COMO la poesía jocosa y ridícula pide un genio particular, que sepa bien el

(137)

1547. son dos Poemas Philosophicos. De Geographia tenèmos la *Descripcion del Reyno de Galicia* hecha en verso de Arte mayor por Luis de Molina , natural de Malaga , publicada en Mondoñedo 1550. que en su linea es un Poema Didactico bien escrito. Paulo de Cespedes , natural de Cordova , compuso en Octavas un Poema de la Pintura ; de que hai algunos fragmentos en el *Arte pictoria* de Francisco Pacheco. Las *Selvas Danicas* del Conde de Rebolledo , en que se describe la subcesion de los Reyes de Dinamarca , es una especie de Poema genealogico.

Aunque Micer Andrès Rey de Artieda intitulò *Epigrammas* una gran parte de sus Poesias , no son estos los mejores , que se han escrito en Castellano. Mejores son muchos Sonetos de Lope de Vega , D. Luis de Ulloa , y los dos Argensolas , que guardan rigorosamente todas las leyes , que pide esta casta de composicion.

14
Epigramma

Como la Poesia jocosa , y ridicula pide un genio particular , que sepa bien el

S

arte

15
*Poesia
jocosa, y
ridicula*

(138)

arte de hacer agradables los más enormes despropósitos, no es mucho que entre tantas composiciones de esta clase como tenemos en castellano sean tan pocas las sobresalientes. Sonlo sin duda la *Moschea* de José de Villaviciosa, la *Gatomaquia*, que Lope de Vega publicó con otras poesías bajo el nombre supuesto de Tomé Burguillos, la *Proserpina* de Silvestre, la *Burromaquia* de D. Gabriel Álvarez de Toledo, a que se pueden añadir algunas comedias ridículas, escritas con particular acierto, como *La muerte de Baldovinos* de D. Jerónimo de Cáncer, y *El Caballero de Olmedo* de D. Francisco de Monteser.

arte de hacer agradables los mas enormes del-
propositos ; no es mucho que entre tantas com-
posiciones de esta classe , como tenemos en Cas-
tellano , sean tan pocas las sobrefalientes. Son
lo sin duda la *Moschea* de Joseph de Villaviciosa ;
la *Gatomachia* , que Lope de Vega publicò con
otras Poesias baxo el nombre supuesto de Tho-
me Burguillos ; la *Proserpina* de Silvestre ; la *Bur-
romachia* de D. Gabrièl Alvarez de Toledo : à
que se pueden añadir algunas Comedias ri-
dículas ; escritas con particular acierto como
la *Muerte de Baldovinos* de D. Geronimo de
Cancer , y el *Caballero Olmedo* de D. Francisco
de Montefar.

(139)

IV. DE LAS COSAS QUE PERTENECEN A LA POESÍA CASTELLANA

1. Cosas que pertenecen a la poesía castellana

HAY, además de estas, otras cosas que aunque no son de la naturaleza de nuestra poesía, pertenecen a ella y son parte de su historia, como las colecciones que se han hecho de los poetas castellanos, los comentarios, ilustraciones y notas que sobre los más famosos de ellos se han escrito, las traducciones castellanas de diferentes poetas de otras naciones, y los autores que en castellano han escrito de la poesía.

2. Colecciones de los poetas castellanos

NO sé que tengamos otra colección más antigua de nuestras poesías que la que en tiempo de D. Juan II hizo Juan Alfonso de Baena, y se halla manuscrita en la Biblioteca del Escorial. Esta colección, que se llama *Cancionero de poetas antiguos*, contiene los que precedieron al autor y algunos de

IV.

DE LAS COSAS, QUE PERTENECEN
A LA POESIA CASTELLANA.

H Ai además de estas, otras cosas, que aunque no son de la naturaleza de nuestra Poesia, pertenecen à ella, y son parte de su historia: como las Colecciones, que se han hecho de los Poetas Castellanos; los Comentarios, Ilustraciones, y Notas, que sobre los mas famosos de ellos se han escrito; las Traducciones Castellanas de diferentes Poetas de otras Naciones; y los Autores, que en Castellano han escrito de la Poesia.

¹
Cosas
que pertenecen
à la Poesia Castellana.

NO sè, que tengamos otra Coleccion mas antigua de nuestras Poesias, que la que en tiempo de D. Juan II. hizo Juan Alfonso de Buena, y se halla Mss. en la Bibliotheca del Escorial. Esta Coleccion, que se llama *Cancionero de Poetas antiguos*, contiene los que precedieron al Autor, y algunos de

²
Colecciones
de los Poetas Castellanos.

S 2

los

(140)

los que florecieron en su tiempo, de que ya he hablado en otra parte. Hernando del Castillo continuó esta misma idea en su Cancionero general, que comprende los poetas desde el tiempo de D. Juan II hasta el suyo, que se cree haber sido el de Carlos V. De este cancionero hay diferentes ediciones, más o menos aumentadas.

Ausias Izquierdo publicó en Valencia 1565 la primera parte de otro cancionero titulado *Relox de enamorados*, en que recogió varias poesías de diferentes autores, cuyos nombres calla. Hállanse en él algunas buenas letrillas, y al fin diez sonetos que manifiestan ser poeta quien los compuso. Las poesías de Ausias Izquierdo, que se insertan allí, están en lenguaje valenciano.

Lorenzo de Ayala publicó en Valencia 1588 otra colección de romances amatorios de diferentes autores, titulada *Jardín de amadores*; a que puede añadirse el *Romancero general* de Miguel de Madrigal, impreso en 1604; el de Pedro de Flores en Madrid 1614, y la primera parte del *Tesoro de divina poesía*, recogido de varios autores por Esteban de Villalobos, y publicado en Toledo 1587.

Pedro de Espinosa, natural de Antequera-

(140)

los que florecieron en su tiempo , de que ya he hablado en otra parte. Hernando del Castillo continuò esta misma idèa en su *Cancionero general*, que comprehende los Poetas desde el tiempo de D. Juan II. hasta el suyo , que se cree haver sido el de Carlos V. De este Cancionero hai diferentes ediciones, mas ò menos aumentadas.

Auzias Izquierdo publicò en Valencia 1565. la primera parte de otro Cancionero intitulado *Relox de Namorados*; en que recogió varias Poesias de diferentes Autores , cuyos nombres calla. Hallanse en el algunas buenas Letrillas, y al fin diez Sonetos, que manifiestan ser Poeta quien los compuso. Las Poesias de Auzias Izquierdo , que se insertan alli , estàn en language Valenciano.

Lorenzo de Ayala publicò en Valencia 1588. otra Coleccion de Romances amatorios de diferentes Autores intitulada *Jardin de Amadores* : à que puede añadirse el *Romancero general* de Miguèl de Madrigal impresso en 1604. el de Pedro de Flores en Madrid 1614. y la primera parte del *Tesoro de Divina Poesia* recogido de varios Autores por Estevan de Villalobos, y publicado en Toledo 1587.

Pedro de Espinosa , natural de Antequera,

ra,

(141)

ra, compuso la primera parte de las *Flores de poetas ilustres* de España, impresa en Valladolid 1605, y contiene las mejores poesías de los que florecían en su tiempo, no siendo inferiores a las de los demás las composiciones del mismo autor de la colección, que puede pasar por uno de los mejores poetas de su siglo.

Sería materia muy prolija seguir aquí la historia de todas las colecciones grandes y chicas que en varios tiempos se han hecho de nuestros poetas castellanos. Ejecutarase en el prólogo a la colección de las poesías castellanas selectas desde el origen de nuestra poesía hasta el tiempo presente. Esta obra, prometida en parte por el autor de la disertación sobre la comedia española, y malograda por su fallecimiento, se está hoy trabajando por personas hábiles en estas materias, y que sabrán desempeñar las grandes ventajas que sin duda conseguirá el público en tener un cuerpo de nuestras mejores poesías, que en adelante pueda servir de modelo para fijar el buen gusto¹²¹ de la nación en esta parte. El juicio que acompañará a todas las piezas de que se compondrá esta colección justificará los dictámenes, que acerca del estado ac-

¹²¹ De nuevo el concepto de *buen gusto*. Pero esta vez los garantes serán Velázquez y sus compañeros de la Academia del Buen Gusto, animados a realizar una edición de los mejores poetas en lengua castellana, a la que ya se refería Velázquez en la página 118, y que se había de titular *Colección de las poesías castellanas selectas desde el origen de nuestra poesía hasta el tiempo presente*. Como explica Velázquez, la idea original partió de Nasarre, aunque nunca se realizó.

ra, compuso la primera parte de las *Flores de Poetas ilustres de España*, impressa en Valladolid 1605. y contiene las mejores Poesias de los que florecian en su tiempo; no siendo inferiores à las de los demàs las composiciones del mismo Autor de la Coleccion, que puede passar por uno de los mejores Poetas de su siglo.

Serìa materia muy prolixa, seguir aquí la historia de todas las Colecciones grandes, y chicas, que en varios tiempos se han hecho de nuestros Poetas Castellanos. Executaràse en el Prologo à la Coleccion de las Poesias Castellanas selectas desde el origen de nuestra Poesia hasta el tiempo presente. Esta obra, prometida en parte por el Autor de la Disertacion sobre la Comedia Española, y malograda por su fallecimiento, se està oy trabajando por personas habiles en estas materias, y que sabrán desempeñar las grandes ventajas, que sin duda conseguirà el publico, en tener un cuerpo de nuestras mejores Poesias, que en adelante pueda servir de modelo para fixar el buen gusto de la Nacion en esta parte. El juicio, que acompañarà à todas las piezas, de que se compondrà esta Coleccion, justificarà los dictámenes, que acerca de el estado actual

(142)

tual de nuestra poesía y desórdenes introducidos en ella han manifestado ya en otros escritos suyos algunos de los que trabajan en esta obra. Será conocido el mérito de muchos poetas nuestros, de que casi no había memoria, y los extranjeros verán la injusticia con que han juzgado del talento poético de una nación, cuyos verdaderos sentimientos en materia de literatura no se deben buscar en medio del vulgo, casi siempre corrompido, sino en los escritos de los hombres sabios, que conservan siempre el buen gusto y el honor que es debido a las letras, y que se desentienden a veces de los desórdenes con que se pervierte la buena economía de ellas, cuando ven que aman la dolencia los mismos de cuya curación se trata.

3. Comentarios e ilustraciones a los poetas castellanos

LAS naciones cultas, que han llegado a penetrar los verdaderos intereses de las letras, reputan por una especie de pedantería¹²² el furor con que en el siglo pasado una gran parte de los sabios se aplicó a comentar e ilustrar con sus notas toda especie de escritores antiguos malos y buenos. Como este género de escritos se hizo de moda, los que no tenían talento para

¹²² Nuevamente aparece el concepto *pedantería*, del que ya se trató antes. En la página 68 se ponía en relación con la primera secta responsable de la pérdida del buen gusto en España, la de los dramaturgos. Ahora el concepto se relaciona con la falsa erudición.

tual de nuestra Poesia, y desordenes introducidos en ella, han manifestado ya en otros Escritos suyos, algunos de los que trabajan en esta Obra: Serà conocido el merito de muchos Poetas nuestros, de que casi no havia memoria; y los Estrangeros veràn la injusticia, con que han juzgado de el talento Poetico de una Nacion, cuyos verdaderos sentimientos en materia de literatura no se deben buscar en medio del vulgo, casi siempre corrompido, sino en los Escritos de los hombres Sabios, que conservan siempre el buen gusto, y el honor, que es debido à las Letras; y que se desentienden à vezes de los desordenes, con que se pervierte la buena economia de ellas, quando ven que amin la dolencia, los mismos de cuya curacion se trata.

3
Comen-
tos, &
Ilustra-
ciones à
los Poetas
Castellanos.

LAs Naciones cultas, que han llegado à penetrar los verdaderos intereses de las Letras, reputan por una especie de pedanteria, el furor con que en el siglo pasado una gran parte de los Sabios se aplicò à comentar, è ilustrar con sus Notas toda especie de Escritores antiguos malos, y buenos. Como este genero de Escritos se hizo de moda, los que no tenian talento para
co-

(143)

comentar los autores griegos y latinos, se contentaban con hacer glosas y comentarios a los escritores vulgares más famosos de su nación; escritos por la mayor parte impertinentes, embudidos de una erudición fuera de propósito, de observaciones que nada conducen a declarar la mente del autor comentado; llenos de paralelos forzados y violentos, y que rara vez acertaban a instruir al lector en lo que era del caso. El famoso autor del escrito francés que se publicó con el nombre supuesto de *Mathanasio*¹²³ logró desterrar de su nación esta especie de mal gusto, que muy presto empezó a apoderarse de la nuestra.

Hernán Pérez del Pulgar comentó las coplas de Mingo Rebulgo, que publicó en Madrid 1598. El Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza, comentó en prosa sus mismos *proverbios*, que juntos con las declaraciones que a ellos también hizo el Dr. Pedro Díaz de Toledo, se publicaron en Sevilla 1532. En aquel tiempo era muy frecuente el comentarse los mismos autores; como lo ejecutó Fernando de Ayala con sus *avisos*, que con sus declaraciones y comentarios publicó en Salamanca 1557. Entre los manuscritos de la biblioteca de la Iglesia de Toledo hay uno que se

¹²³ La referencia de Velázquez es un tanto confusa, pero creemos que se está refiriendo aquí a la obra *Le Chez-d'oeuvre d'un inconnu* (1714), del periodista Thémiseul de Saint-Hyacinthe, donde se describe la empresa erudita del doctor Chrysostomus Mathanasius, que anota un poema mediocre como si fuera una obra maestra. Puede verse al respecto el artículo de Pedro Javier PARDO GARCÍA (1998).

comentar los Autores Griegos, y Latinos, se contentaban con hacer Glossas, y Comentarios à los Escritores vulgares mas famosos de su Nacion; Escritos por la mayor parte impertinentes, embutidos de una erudicion fuera de proposito, de observaciones que nada conducen à declarar la mente del Autor comentado; llenos de paralelos forzados, y violentos; y que rara vez acertaban à instruir al Lector en lo que era del caso. El famoso Autor de el Escrito Francès, que se publicò con el nombre supuesto de *Mathanasio*, logró desterrar de su Nacion esta especie de mal gusto, que muy presto empezó à apoderarse de la nuestra.

Hernan Perez del Pulgar comentó las Coplas de Mingo Rebulgo, que publicò en Madrid 1598. El Marquès de Santillana Íñigo Lopez de Mendoza comentó en prosa sus mismos *Proverbios*, que juntos con las declaraciones, que à ellos tambien hizo el Dc. Ct. Pedro Diaz de Toledo se publicaron en Sevilla 1532. En aquel tiempo era muy frequente el comentarse los mismos Autores; como lo executò Fernando de Ayala con sus *Avisos*, que con sus declaraciones, y Comentarios publicò en Salamanca 1557. Entre los Mss. de la Bibliotheca de la Iglesia de Toledo hai uno que se
in-

(144)

intitula *Glosas sobre el primero, e segundo, e tercero libros de la Eneida de Virgilio que fizo D. Enrique de Villena*. Un docto amigo mío, que ha examinado este manuscrito, me dice: «Lo que resulta, parece ser que Enrique de Villena tradujo toda la Eneida, y que a ella agregó un proemio. Pero esta traducción no está en este código, que solo es glosas a la misma traducción, y contiene únicamente las correspondientes al proemio y a los tres primeros libros, como lo expresa el título; y el método es tomar el principio del verso o cláusula que quiere explicar, y luego a continuación pone la glosa. El autor de las glosas no consta, y parece del modo de explicarse ser distinto, pero no fuera irregular que el mismo Enrique hubiese glosado su traducción, tomando el estilo de hablar en tercera persona, como si glosara obra ajena, y el título que tienen estas glosas deja por lo menos equívoco y probable que sean del mismo». A Juan de Mena comentó Fernán Núñez de Guzmán, llamado el Comendador Griego, cuya obra se imprimió en Sevilla 1520, y después en Amberes 1552, a quien siguió después Francisco Sánchez Brocen-

intitula *Glossas sobre el primero, è segundo, è tercero libros de la Eneida de Virgilio, que fizo D. Enrique de Villena.* Un docto amigo mio, que ha examinado este Mss. me dice: „ Lo „ que resulta , parece ser , que Enrique de „ Villena traduxo toda la Eneida , y que à „ ella agregò un Proemio. Pero esta traduc- „ cion no està en este Codice , que solo es „ Glossas à la misma traduccion , y contiene „ unicamente las correspondientes al Proemio, „ y à los tres primeros libros , como lo expref- „ ta el titulo : y el metodo es tomar el prin- „ cipio del verso , ò clausula , que quiere ex- „ plicar , y luego à continuacion pone la Glos- „ sa. El Autor de las Glossas no consta , y „ parece del modo de explicarse ser distinto, „ pero no fuera irregular , que el mismo En- „ rique huviesse glossado su traduccion , to- „ mando el estilo de hablar en tercera perso- „ na , como si glossara obra agena , y el ti- „ tulo , que tienen estas Glossas , dexa por lo „ menos equivoco , y probable , que sean del „ mismo. „ A Juan de Mena comentò Fernan Nuñez de Guzman , llamado el Comen- dador Griego , cuya obra se imprimiò en Sevilla 1520. y despues en Amberes 1552. à quien siguiò despues Francisco Sanchez Brocense,

(145)

se, cuya edición se hizo en Salamanca 1582. A D. Jorge de Manrique hizo diferentes declaraciones en prosa Luis de Aranda, que se publicaron en Valladolid 1552. Garcilaso de la Vega tiene tres comentadores, el Maestro Francisco Sánchez Brocense, que publicó sus notas en Salamanca 1574 y en 1581, Fernando de Herrera en Sevilla 1580, y últimamente D. Tomás Tamayo de Vargas en Madrid 1622. Tampoco faltó a D. Luis de Góngora quien le comentase; y cierto, que si algún poeta nuestro lo necesitaba era este, porque de intento procuró ser tan oscuro que ni sus mismos comentarios han sido capaces de hacerlo perceptible. D. García de Salcedo Coronel, D. José de Pellicer y Cristóbal de Salazar Mardones son sus intérpretes, que desempeñaron esta empresa con tan poca felicidad como otros que en aquel tiempo escribieron diferentes apologías del estilo, que para entender ellos mismos, necesitaban de comentarios.

4. Traducciones castellanas de diferentes poetas de otras naciones

LAS traducciones de otros poetas extranjeros, que hasta hoy se han hecho en castellano, están tomadas del hebreo, del

(145)

se, cuya edicion se hizo en Salamanca 1582. A D. Jorge de Manrique hizo diferentes declaraciones en prosa Luis de Aranda, que se publicaron en Valladolid 1552. Garcilaso de la Vega tiene tres Comentadores; el Maestro Francisco Sanchez Brocense, que publicò sus notas en Salamanca 1574. y en 1581. Fernando de Herrera en Sevilla 1580. y ultimamente D. Thomàs Tamayo de Vargas en Madrid 1622. Tampoco faltò à D. Luis de Gongora quien le comentasse; y cierto, que si algun Poeta nuestro lo necesitaba, era este; porque de intento procurò ser tan obscuro, que ni sus mismos Comentos han sido capaces de hazerlo perceptible. D. Garcia de Salcedo Coronel, D. Joseph de Pellizèr, y Chistoval de Salazar Mardonès son sus interpretes, que desempeñaron esta empresa con tan poca felicidad como otros, que en aquel tiempo escribieron diferentes Apologias del estilo que para entender ellos mismos, necesitaban de Comentos.

LAs Traducciones de otros Poetas Estrangeros, que hasta oi se han hecho en Castellano, estàn tomadas del Hebrèo, del
T Griego,

⁴
Traduc-
ciones
Castella-
nas de di

(146)

griego, del latín, del provenzal o lemosín, del portugués, del italiano, y del francés.

Las del hebreo están sacadas de la Escritura. Fr. Luis de León tradujo al castellano algunos salmos, el capítulo último de los proverbios y del libro de Job desde el capítulo 3 hasta el 12, y también el 19, 20 y 29, que se hallan entre sus demás obras. El Conde de Rebolledo tradujo todos los salmos, que tituló *Selva sagrada*, el libro de Job con el título *La constancia victoriosa*, y los trenos de Jeremías con el nombre de *Elegías sacras*. Todas estas obras, que son excelentes, se hallan en el tomo 3 de las suyas. Su autor asegura que procuró ajustarse al original hebreo valiéndose para ello de la traducción castellana de la *Biblia* impresa en Ferrara, que en sentir de los que entienden bien estas materias, es literalísima.

De Cristóbal de Mesa tenemos la versión de los dos salmos *Super flumina Babilonis*, y *Beatus vir qui non abiit*, que andan con sus demás rimas impresas en Madrid 1607.

Entre las traducciones del griego tiene el primer lugar la que Gonzalo Pérez hizo en verso suelto de la *Odisea* de Homero, en que

erents
Poetas
de otras
Naciones.

Griego ; del Latin, del Provençal, ò Lemosin , del Portuguès, del Italiano, y del Francès.

Las del Hebrèo estàn sacadas de la Escritura. Fr. Luis de Leon traduxo al Castellano algunos Psalmos , el Capitulo ultimo de los Proverbios , y del Libro de Job desde el Capitulo 3. hasta el 12. y tambien el 19. 20. y 29. que se hallan entre sus demàs Obras. El Conde de Rebolledo traduxo todos los Psalmos , que intitulò *Selva Sagrada* ; el Libro de Job con el titulo *La constancia victoriosa* , y los Trenos de Geremias con el nombre de *Elegias Sacras*. Todas estas Obras , que son excelentes, se hallan en el tom. 3. de las suyas. Su Autor assegura , que procurò ajustarse al original Hebrèo , valiendose para ello de la Traduccion Castellana de la Biblia impressa en Ferrara , que en sentir de los que entienden bien estas materias , es literalissima.

De Christoval de Mesa tenèmos la version de los dos Psalmos *Super flumina Babilonis*, y *Beatus vir qui non abiit* , que andan con sus demàs Rimas impressas en Madrid 1607.

Entre las Traducciones del Griego tiene el primer lugar , la que Gonzalo Perez hizo en verso suelto de la Odisea de Homero, en que
pocas

(147)

pocas veces se echará de menos la grandeza del original. D. Nicolás Antonio habla de la traducción de la *Iliada* manuscrita que hizo en verso Cristóbal de Mesa, y no se ha publicado.

Pedro Simón Abril hizo la traducción de la *Medea* de Eurípides, que se publicó en Barcelona 1599. Juan Boscán tradujo del mismo Eurípides otra tragedia, cuyo título se ignora. También tradujo del griego la fábula de Leandro del poeta Museo, que anda con sus demás poesías impresas. De Píndaro tenemos algunas odas traducidas con singular acierto por Fr. Luis de León.

D. Esteban Manuel de Villegas tradujo algún idilio de Teócrito, que entre otros se halla en el libro 21 de la segunda parte de sus poesías. De este mismo Villegas es la traducción que tenemos de Anacreonte, la cual se halla en el libro 4 de la primera parte de sus obras, y es excelente. No lo es tanto la que del mismo Anacreonte hizo Don Francisco de Quevedo, que con las notas del mismo autor he visto manuscrita en poder de D. Agustín de Montiano. Mucho mejor es la traducción de Phocílides hecha por el mismo Quevedo.

De Virgilio hay muchas traducciones

pocas vezes se echarà menos la grandeza del original. D. Nicolàs Antonio habla de la Traduccion de la Iliada Mss. que hizo en verso Christoval de Mesa , y no se ha publicado.

Pedro Simòn Abril hizo la Traduccion de la *Medea* de Euripides , que se publicò en Barcelona 1599. Juan Boscàn traduxo del mismo Euripides otra Tragedia , cuyo titulo se ignora. Tambien traduxo del Griego la Fabula de Leandro del Poeta Musèò , que anda con sus demàs Poesias impressas. De Pindaro tenèmos algunas Odas traducidas con singular acierto por Fr. Luis de Leon.

D. Estevan Manuèl de Villegas traduxo algun Idilio de Theocrito , que entre otros se halla en el libro 2. de la segunda parte de sus Poesias. De este mismo Villegas es la Traduccion , que tenèmos de Anacreonte , la qual se halla en el libro 4. de la primera parte de sus Obras , y es excelente. No lo es tanto la que del mismo Anacreonte hizo de Don Francisco de Quevedo , que con las notas del mismo Autor he visto Mss. en poder de Don Augustin de Montiano. Mucho mejor es la Traduccion de Phocilides hecha por el mismo Quevedo.

De Virgilio hai muchas Traducciones

T 2

Caste-

(148)

castellanas. Es la más antigua la que hizo de la *Eneida* D. Enrique de Villena, cuyas glosas se hallan en un manuscrito de la Iglesia de Toledo, de que ya hablé en otra parte. Esta traducción no parece, y solo existen las glosas a los tres primeros libros y al prólogo que a su traducción puso el mismo D. Enrique. En una glosa del proemio dice así: «Aqui dice, que tardò en facer esta traslacion un año, è doce días; este año entiendese Solar, è los días naturales, à demostrar, que la graveza è la Obra requeria tanta dilacion. Mayormente mezclandose en ella muchos de storbos, assi de caminos como de otras ocupaciones, en que le cumplia de entender; è porque mas entienda, que continuandose sin inmediar interpolacion le fazia mejor, dice que durante este tiempo fizo la treslación de la Comedia de Dante, à preces de Iñigo Lopez de Mendoza; è la Rethorica de Tulio nueva para algunos, que en vulgar la querian, aprender; è otras Obras mejores de Epistolas, è Arengas, è propossiciones, è principios en la lengua Latina, de que fue rogado por diversas personas, tomando esto por solàz en comparación de el trabajo, que en la Eneida pasaba, è por

Castellanas. Es la mas antigua , la que hizo de la Eneida D. Enrique de Villena , cuyas Glossas se hallan en un Mss. de la Iglesia de Toledo , de que ya hablè en otra parte. Esta Traduccion no parece ; y solo existen las Glossas à los tres primeros libros , y al Prologo , que à su Traduccion puso el mismo D. Enrique. En una Glossa del Proemio dice asì : „ A qui „ dice , que tardò en facer esta traslacion un „ año , è doce dias ; este año entiendese Solar , „ è los dias naturales , à demostrar , que la „ graveza è la Obra requerìa tanta dilacion. „ Mayormente mesclandose en ella muchos de „ storbos , asì de caminos como de otras o- „ cupaciones , en que le cumplia de entender ; „ è porque mas entienda , que continuandose „ sin inmediar interpolacion le fazia mejor , di- „ ce que durante este tiempo fizo la traslacion „ de la Comedia de Dante , à preces de Inñi- „ go Lopez de Mendoza ; è la Rethorica de „ Tulio nueva para algunos , que en vulgar „ la querian , aprender ; è otras Obras me- „ jores de Epistolas , è Arengas , è proposi- „ ciones , è principios en la lengua Latina , „ de que fue rogado por diversas personas , to- „ mando esto por solàz en comparacion de „ el trabajo , que en la Eneida pasaba , è por „ abti-

(149)

abtifícar el entendimiento, è disponer el principal trabajo de la dicha Eneida, è pues por ella fue fecho, en ella fue despendido. E fue comenzada año de mil è quatrocientos è veinte è siete, à veinte è ocho dias de Setiembre». Resulta de aquí que habiendo principiado su traducción en 8 de septiembre de 1427, y gastado en ella un año, y doce días, vino a concluir la en 9 de octubre de 1428.

Juan de la Encina tradujo en verso castellano las églogas, que dedicó a los Reyes Católicos, a cuyas acciones procuró aplicarlas. Esta traducción se publicó con las demás obras suyas en la edición de Zaragoza 1516, y en el prólogo dice: «E muchas dificultades hallo en la Traducción de aquesta Obra por el gran defeto de vocablos, que hai en la lengua Castellana en comparacion de la Latina: de donde se causa en muchos lugares no poderse dar la propia significacion. Quanto mas que por razon de metro è consonantes serà forzado algunas vezes de impropriar las palabras, è acresentar, ò menguar, segun fiziere a mi cargo..... Mas en quanto yo pudiere, è mi saber alcanzare, siempre procurarè seguir la letra,

„abstificar el entendimiento , è disponer el
 „principal trabajo de la dicha Eneida , è pues
 „por ella fue fecho , en ella fue despendido.
 „E fue comenzada año de mil è quatrocientos
 „è veinte è siete , à veinte è ocho dias
 „de Setiembre. „. Resulta de aqui , que ha-
 viendo principiado su Traduccion en 8. de
 Septiembre de 1427. y gastado en ella un año,
 y doce dias , vino à concluirla en 9. de Octu-
 bre de 1428.

Juan de la Enzina traduxo en verso Cas-
 tellano las Eclogas , que dedicò à los Reyes
 Catholicos , à cuyas acciones procurò aplicar-
 las. Esta Traduccion se publicò con las demàs
 Obras suyas en la edicion de Zaragoza 1516.
 y en el Prologo dice : „E muchas dificulta-
 „des hallo en la Traduccion de aquesta Obra,
 „por el gran defeto de vocablos , que hai
 „en la lengua Castellana en comparacion de
 „la Latina : de donde se causa en muchos
 „lugares no poderse dar la propria significa-
 „cion. Quanto mas que por razon de metro
 „è consonantes serà forzado algunas vezes de
 „impropiar las palabras , è acrescentar , ò men-
 „guar , segun fiziere à mi cargo.....
 „Mas en quanto yo pudiere , è mi saber al-
 „canzare , siempre procurarè seguir la letra,
 „apli.

(150)

aplicandola à vuestras mas que Reales personas».

Gregorio Hernández de Velasco tradujo la primera y cuarta égloga, y toda la *Eneida*, que se imprimió en Toledo 1577. Esta traducción, que pasa por la mejor, se imprimió sin nombre de autor la primera vez en Amberes 1557, con algunos errores que se corrigieron en la segunda. Juan de Guzmán, discípulo del Brocense, tradujo en verso suelto las *Geórgicas* y la égloga décima, impresas en Salamanca 1586. Al fin de las notaciones, que el mismo Guzmán hizo allí sobre la geórgica III, se halla la traducción de la primera égloga hecha en verso castellano por su maestro el Brocense.

Cristóbal de Mesa tradujo también las *Églogas* y *Geórgicas* publicadas en Madrid 1618, y toda la *Eneida* en octava rima, impresa asimismo en Madrid 1615. La traducción de estas mismas églogas y geórgicas hechas por Fr. Luis de León, y publicada con sus demás poesías por D. Francisco de Quevedo en Madrid 1631 es mucho mejor, y puede reputarse por una traducción perfecta.

La traducción del *Arte poética* de Ho-

(150)

„aplicandola à vuestras mas que Reales per-
„sonas. „

Gregorio Hernandez de Velasco tradujo la primera, y quarta Ecloga, y toda la Eneida, que se imprimiò en Toledo 1577. Esta traduccion, que passa por la mejor, se imprimiò sin nombre de Autor la primera vez en Amberes 1557. con algunos errores, que se corrigieron en la segunda. Juan de Guzman, discipulo del Brocense, tradujo en verso suelto las Georgicas, y la Ecloga decima, impressas en Salamanca 1586. Al fin de las Notaciones, que el mismo Guzman hizo alli sobre la Georgica 3. se halla la traduccion de la primera Ecloga hecha en verso Castellano por su Maestro el Brocense.

Christoval de Mesa tradujo tambien las Eclogas, y Georgicas publicadas en Madrid 1618. y toda la Eneida en Oçtava Rima, impressa asimismo en Madrid 1615. La traduccion de estas mismas Eclogas, y Georgicas hechas por Fr. Luis de Leon, y publicada con sus demàs Poesias por D. Francisco de Quevedo en Madrid 1631. es mucho mejor, y puede reputarse por una traduccion perfecta.

La traduccion del Arte Poetica de Horacio,

(151)

racio, hecha por Vicente Espinel, es excelente, y se encuentra al fin de sus poesías. También la tradujo en verso castellano D. Luis de Zapata, y se publicó en Lisboa 1592. Fr. Luis de León tradujo algunas odas, que están con sus demás poesías impresas. Otras muchas se hallan traducidas con singular acierto por D. Francisco Medrano entre sus rimas impresas en Palermo 1617, y por D. Esteban Manuel de Villegas en el lib. I de la primera parte de sus poesías; a que se pueden añadir las que tradujo el Brocense, D. Juan de Almeida y D. Alonso de Espinosa, y se hallan al fin de las poesías que D. Francisco de Quevedo publicó con el nombre supuesto de Francisco de la Torre. Cristóbal de Mesa tradujo la famosa oda que empieza *Beatus ille*, y está con sus demás rimas publicadas en Madrid 1607. Yo no sé si sería en verso la traducción castellana de Horacio, hecha por D. Sebastián de Covarrubias que vio manuscrita D. Tomás Tamayo, según dice D. Nicolás Antonio. D. Blas Nasarre tenía proyectada una edición de todas las obras de Horacio, traducidas en verso castellano por diferentes; en que se recogían no solo las versiones ya publicadas de estos y otros autores, sino algu-

racio, hecha por Vicente Espinèl, es excelente; y se encuentra al fin de sus Poesias. Tambien la traduxo en verso Castellano D. Luis de Zapata, y se publicò en Lisboa 1592. Fr. Luis de Leon traduxo algunas Odas, que estàn con sus demàs Poesias impressas. Otras muchas se hallan traducidas con singular acierto por D. Francisco Medrano entre sus Rimas impressas en Palermo 1617. y por D. Estevan Manuel de Villegas en el lib. 1. de la 1. parte de sus Poesias; à que se pueden añadir las que traduxo el Brocense, D. Juan de Almeida, y D. Alonso de Espinosa, y se hallan al fin de las Poesias, que D. Francisco de Quevedo publicò con el nombre supuesto de Francisco de la Torre. Christoval de Mesa traduxo la famosa Oda, que empieza *Beatus ille*, y està con sus demàs Rimas publicadas en Madrid 1607. Yo no sè si sería en verso la traduccion Castellana de Horacio hecha por D. Sebastian de Covarrubias, que viò Mss. D. Thomàs Tamayo, segun dice D. Nicolàs Antonio. D. Blàs Naslarre tenia proyectada una edicion de todas las Obras de Horacio traducidas en verso Castellano por diferentes; en que se recogian no solo las versiones ya publicadas de estos, y otros Autores, sino algunas

(152)

nas inéditas como son las que D. Agustín de Montiano tiene hechas del mismo Horacio.

Los libros de los Metamorfoses de Ovidio están traducidos en verso castellano por diferentes. La versión de Antonio Pérez Sigler se publicó en Salamanca 1580, y después en Burgos 1609. También los tradujo el Dr. Pedro Sainz de Viana y Luis Hurtado. La que hizo Felipe Mey, y se publicó con otras obras suyas en Tarragona 1586, es buena, y acredita cuán justa fue la estimación que de él hizo el sabio Arzobispo D. Antonio Agustín, que no solo le patrocinó, sino le fió la continuación del poema *a la fuente de Alcover*, a que el mismo prelado había dado principio con ocasión de haberla visto visitando su diócesis.

Cristóbal de Castillejo tradujo la fábula de Píramo y Tisbe, y el canto de Polifemo del mismo Ovidio, y andan con sus demás poesías. Cristóbal de Mesa tradujo también de Ovidio la fábula de Narciso, que está con sus demás rimas.

El Capitán Francisco de Aldana, que floreció en tiempo de Felipe II, tradujo en verso suelto las epístolas de Ovidio, según ase-

(152)

nas ineditas , como son las que D. Agustín de Montiano tiene hechas del mismo Horacio.

Los libros de los Metamorphoses de Ovidio están traducidos en verso Castellano por diferentes. La version de Antonio Perez Sigler se publicó en Salamanca 1580. y despues en Burgos 1609. Tambien los traduxo el Doct. Pedro Saynz de Viana , y Luis Hurtado. La que hizo Phelipe Mey , y se publicó con otras Obras suyas en Tarragona 1586. es buena , y acredita quan justa fue la estimacion , que de él hizo el Sabio Arzobispo D. Antonio Agustín , que no solo le patrocinò , sino le fiò la continuacion de el Poema à *la fuente de Alcovèr*, à que el mismo Prelado havia dado principio, con ocasion de haverla visto , visitando su Diocesis.

Christoval de Castillejo traduxo la Fabula de Piramo y Tisbe , y el Canto de Poliphemo del mismo Ovidio ; y andan con sus demàs Poesias. Christoval de Mesa traduxo tambien de Ovidio la Fabula de Narciso , que està con sus demàs Rimadas.

El Capitan Francisco de Aldana , que floreciò en tiempo de Phelipe II. traduxo en verso suelto las Epistolas de Ovidio , segun asegura

(153)

gura su hermano Cosme de Aldana, que publicó sus demás poesías en Madrid 1591, añadiendo que no publicaba esta obra por no encontrarse ya. La traducción que D. Luis Carrillo hizo de los libros del *Remedio de amor*, y se publicó con sus demás poesías en Madrid 1613, es de poca consecuencia.

De Tibulo tenemos algunas elegías traducidas por Fr. Luis de León. D. Juan de Jáuregui tradujo en verso a Lucano, cuya versión se publicó después de su muerte en Madrid 1684. También hay memoria de otra traducción que del mismo poema hizo en octavas Jerónimo de Porres Médico, cuyo manuscrito vio D. Tomás Tamayo de Vargas, como asegura D. Nicolás Antonio.

D. José Antonio González de Salas tradujo la tragedia de Séneca titulada *Las Troyanas*, que se publicó al fin de su ilustración a la *Poética* de Aristóteles, impresa en Madrid 1633. Esta traducción se acerca tanto al original que logró imitarle hasta en lo hinchado de la dicción.

Jerónimo de Villegas, Prior de Cuevas Rubias, tradujo en verso de arte mayor la sátira décima de Juvenal, que se publicó al fin de la traducción del Dante hecha por

(153)

gura su hermano Cosme de Aldana , que publicò sus demàs Poesias en Madrid 1591. añadiendo , que no publicaba esta Obra , por no encontrarse ya. La traduccion que D. Luis Carrillo hizo de los libros *del Remedio de amor*, y se publicò con sus demàs Poesias en Madrid 1613. es de poca consecuencia.

De Tibulo tenemos algunas Elegias traducidas por Fr. Luis de Leon. D. Juan de Xau-regui traduxo en verso à Lucano , cuya version se publicò despues de su muerte en Madrid 1684. Tambien hai memoria de otra traduccion , que del mismo Poema hizo en Octavas Geronymo de Porres Medico ; cuyo Mss. viò D. Thomàs Tamayo de Vargas , como assegura D. Nicolàs Antonio.

D. Joseph Antonio Gonzalez de Salas traduxo la Tragedia de Seneca intitulada *Las Troyanas* , que se publicò al fin de su Ilustracion à la Poetica de Aristoteles impressa en Madrid 1633. Esta traduccion se acerca tanto al original , que logrò imitarle hasta en lo hinchado de la diction.

Geronymo de Villegas , Prior de Cuevas Rubias , traduxo en verso de Arte mayor la Satyra decima de Juvenal , que se publicò al fin de la traduccion del Dante hecha por

V

su

(154)

su hermano D. Pedro Fernández de Villegas, impresa en Burgos 1515. Los libros del *rapto de Proserpina* de Claudiano están traducidos por Francisco de Faria en Madrid 1628. Y D. Juan de Iriarte me asegura haber visto manuscrito la *Tebaida* de Estacio traducida en verso castellano por un autor del siglo pasado, de cuyo nombre no se acuerda.

De los libros de la *Consolación* de Severino Boecio tenemos tres traducciones, y todas buenas. La de Fr. Alberto de Aguayo se imprimió en Sevilla 1530, y se cree ser la que alaba Morales en el discurso sobre la lengua castellana. La de D. Esteban Manuel de Villegas, que parte es en prosa y parte en verso, es excelente, y se publicó en Madrid 1665. En poder de D. Agustín de Montiano he visto otra manuscrita del Dr. Pedro Sainz de Viana, que es harto buena, y está ilustrada con notas del mismo traductor. Los *Himnos* de Prudencio están traducidos por Luis Díez de Aux en Zaragoza 1619, y el *Poema del parto de la Virgen* de Sannazaro por Gregorio Hernández de Velasco.

Del provenzal o lemosín¹²⁴ tenemos la traducción de Ausias March hecha por D. Baltasar de Romani, y publicada en Valen-

¹²⁴ Clara confusión de Velázquez al catalogar la lengua del escritor valenciano.

(154)

su hermano D. Pedro Fernandez de Villegas impresa en Burgos 1515. Los libros *del rapto de Proserpina* de Claudiano están traducidos por Francisco de Faria en Madrid 1628. Y D. Juan de Iriarte me asegura haver visto Mss. la *Thebaida* de Stacio traducida en verso Castellano por un Autor del siglo pasado, de cuyo nombre no se acuerda.

De los libros de la *Consolacion* de Severino Boecio tenemos tres traducciones, y todas buenas. La de Fr. Alberto de Aguayo se imprimió en Sevilla 1530. y se cree ser la que alaba Morales en el discurso sobre la lengua Castellana. La de D. Estevan Manuel de Villegas, que parte es en prosa, y parte en verso, es excelente, y se publicó en Madrid 1665. En poder de D. Agustín de Montiano he visto otra Mss. del Doctor Pedro Saynz de Viana, que es harto buena, y está ilustrada con Notas del mismo traductor. Los Hymnos de Prudencio están traducidos por Luis Diez de Aux en Zaragoza 1619. y el Poema del *parto de la Virgen* de Sannazaro por Gregorio Hernandez de Velasco.

Del Provenzal, ò Lemosin tenemos la traducción de Ausias March hecha por D. Balthasar de Romani, y publicada en Valencia

(155)

cia 1539, y la que después hizo Jorge de Montemayor, impresa en Zaragoza 1562, y después en Madrid 1579.

Las *Lusiadas* de Luis de Camoens están traducidas del portugués al castellano por Luis Gómez de Tapia en Salamanca 1580, por Benito Caldera en Alcalá de Henares 1588, y también por Enrique de Garcés.

Los poetas italianos se empezaron a traducir muy temprano entre nosotros. D. Enrique de Villena tradujo la comedia del Dante, como se dice en las glosas al proemio de su traducción de la Eneida, que están manuscritas en la biblioteca de Toledo, donde se añade cómo la hizo a ruegos de Iñigo López de Mendoza. D. Pedro Fernández de Villegas, Arcediano de Burgos, tradujo después esta misma comedia en verso de arte mayor, que ilustró con sus notas y se publicó en Burgos 1515.

Hernando de Hozes tradujo en verso castellano los *Triunfos* del Petrarca, impresos en Medina del Campo 1554, y D. Nicolás Antonio habla de la traducción castellana de las *Rimas* del mismo Petrarca hecha por Francisco Trenado de Aillon. El mismo D. Nicolás Antonio asegura ser muy literal

(155)

cia 1539. y la que despues hizo Jorge de Montemayor impressa en Zaragoza 1562. y despues en Madrid 1579.

Las *Lusiadas* de Luis de Camoens estàn traducidas del Portugues al Castellano por Luis Gomez de Tapia en Salamanca 1580. por Benito Caldera en Alcalà de Henares 1588. y tambien por Enrique de Garcez.

Los Poetas Italianos se empezaron à traducir mui temprano entre nosotros. D. Enrique de Villena traduxo la Comedia del Dante, como se dice en las Glossas al Proemio de su traduccion de la Eneida, que estàn Mss. en la Bibliotheca de Toledo; donde se añade, como la hizo à ruegos de Iñigo Lopez de Mendoza. D. Pedro Fernandez de Villegas, Arcediano de Burgos, traduxo despues esta misma Comedia en versos de Arte mayor, que ilustrò con sus Notas, y se publicò en Burgos 1515.

Hernando de Hozes traduxo en verso Castellano los *Triumphos* del Petrarca, impresos en Medina del Campo 1554. y D. Nicolàs Antonio habla de la traduccion Castellana de las Rimas del mismo Petrarca hecha por Francisco Trenado de Aillon. El mismo D. Nicolàs Antonio assegura ser mui literal

V 2

la

(156)

la versión que del *Orlando furioso* de Ariosto hizo Fernando de Alcocer, y se publicó en Toledo 1510. También merece estimación la que del mismo poema hizo D. Jerónimo de Urrea, y se imprimió en León de Francia 1556, en Bilbao 1583, y después en Toledo 1586.

Del poema de las *Lágrimas de S. Pedro* de Luis Transilo hay dos traducciones, la una de Luis Gálvez de Montalvo publicada en Toledo 1587, y la otra de Juan de Sedeño. Otras dos traducciones hay del *Pastor fido* del Guarino, la primera por Cristóbal Suárez de Figueroa en Valencia 1609, y la segunda por D^a Isabel de Correa, publicada en Amberes 1694.

El poema de la Jerusalén de Torquato Tasso está traducido por Juan de Sedeño en Madrid 1587. Pero la mejor traducción que tenemos del italiano es la que del *Aminta* del mismo Tasso hizo en verso suelto D. Juan de Jáuregui, y se publicó con sus demás poesías en Sevilla 1618. Esta traducción es tan excelente como su original. D. José Antonio de Xaraquemada, del Orden de Santiago, ha hecho la traducción de la *Merope*, tragedia del famoso Marqués Maffei, que aún no ha salido a luz.

(156)

la version , que del *Orlando furioso* de Ariosto hizo Fernando de Alcozer , y se publicò en Toledo 1510. Tambien merece estimacion la que del mismo Poema hizo D. Geronymo de Urrea , y se imprimiò en Leon de Francia 1556. en Bilbao 1583. y despues en Toledo 1586.

Del Poema de las *lagrimas de S. Pedro* de Luis Transilo hai dos traducciones , la una de Luis Galvez de Montalvo publicada en Toledo 1587. y la otra de Juan de Sedeño. Otras dos traducciones hai del *Pastor fido* de el Guarino ; la primera por Christoval Suarez de Figueroa en Valencia 1609. y la segunda por D. Isabel de Correa publicada en Amberes 1694.

El Poema de la Jerusalèn de Torquato Tasso està traducido por Juan de Sedeño en Madrid 1587. Pero la mejor traduccion, que tenemos del Italiano , es la que del *Aminta* del mismo Tasso hizo en verso suelto D. Juan de Xauregui , y se publicò con sus demàs Poesias en Sevilla 1618. Esta traduccion es tan excelente como su original. D. Joseph Antonio de Xaraquemada, del Orden de Santiago , ha hecho la traduccion de la *Merope* Tragedia del famoso Marquès Maffei , que aun no ha salido à luz.

De

(157)

De los poetas franceses tenemos muy pocas traducciones. La del *Cinna*, tragedia de Mr. Corneille, publicada sin nombre de autor en 1713 y 1731, es del Marqués de S. Juan. Mucho mejor que esta es, aunque hecha en prosa, la del *Británico* de Mr. Racine, publicada con el nombre supuesto de D. Saturio Iguen en Madrid 1752, y es su verdadero autor D. Juan Trigueros. Esta es una traducción bien hecha, y que acredita el buen juicio y gusto de su autor, que por modestia ocultó allí su nombre. En la de la *Athalia* del mismo Racine hecha en verso, y bueno, por D. Eugenio de Llaguno¹²⁵ (106), no se echa menos la majestad y delicadeza, que todos admiran en el original francés. D. José Antonio Porcel tiene traducida en verso la comedia francesa en prosa que se titula *La Dama Doctora*, de autor anónimo contra los jansenistas. Traduce también en verso suelto el *Facistol*, poema de Boileau. De *La razón contra la moda*, comedia traducida por D. Ignacio Luzán, ya he hablado en otra parte. D. Alonso Dalda, natural de Granada, está actualmente traduciendo en verso suelto

(106) Después de escrita esta obra se publicó la *Athalia* en Madrid 1754.

¹²⁵ Eugenio de Llaguno y Amírola (1724-1799) será el coordinador de la segunda edición de la *Poética* (1789) de Luzán; se movió en el círculo de la Academia del Buen Gusto, pues era amigo de Montiano, Nasarre y Velázquez.

(157)

De los Poetas Franceses tenemos muy pocas traducciones. La del *Cinna* Tragedia de Mr. Corneille publicada sin nombre de Autor en 1713. y 1731. es del Marquès de S. Juan. Mucho mejor que esta es, aunque hecha en prosa, la del *Britannico* de Mr. Racine publicada con el nombre supuesto de D. Saturio Iguen en Madrid 1752. y es su verdadero Autor D. Juan Trigueros. Esta es una traduccion bien hecha, y que acredita el buen juicio, y gusto de su Autor, que por modestia ocultò alli su nombre. En la de la *Athalie* del mismo Racine hecha en verso, y bueno, por D. Eugenio de Llaguno (106) no se echa menos la magestad, y delicadeza, que todos admiran en el original Frances. D. Joseph Antonio Porcel tiene traducida en verso la Comedia Francesa en prosa, que se intitula *la Dama Doctora* de Autor anonimo contra los Jansenistas. Traduce tambien en verso suelto el *Facistol* Poema de Boileau. De *la Razon contra la moda* Comedia traducida por D. Ignacio Luzan ya he hablado en otra parte. D. Alonso Dalda, natural de Granada, està actualmente traduciendo en verso suelto el

(106) Despues de escrita esta Obra, se publicò la *Athalie* en Madrid 1754.

(158)

el poema del *Paraíso perdido* de Milton¹²⁶, y ésta es la única traducción, que tenemos del inglés.

5. Autores que en castellano han escrito de la poesía

DON Enrique de Villena fue el primer maestro de la poesía castellana, cuyos preceptos recopiló en su Arte de la *gaya ciencia*. Habla de esta obra D. Nicolás Antonio (107), y dice cómo la tenía en su poder D. Francisco de Quevedo, quien aseguraba ser arte poética. D. Gregorio Mayans (108) ha publicado el antiguo extracto de este escrito.

Siguiole poco después un autor llamado Segovia, que compuso la *Gaya o Consonantes*¹²⁷, cuyo manuscrito se conserva hoy entre los de la Biblioteca de Toledo. Como en D. Nicolás Antonio no hay memoria de este autor ni de su escrito, y es este uno de los monumentos más importantes así de nuestra lengua como de nuestra poesía, me detendré aquí a dar una idea de todo él, tal cual se halla en el manuscrito de dicha Biblioteca.

(107) *Bibl. Hisp. vet.* tom. 2, lib. 10, cap. 4, núm. 163.

(108) *Orígenes de la lengua española*, tom. 2.

¹²⁶ Es la primera vez que se hace referencia a Milton y a su obra en España. Véase al respecto el artículo de John T. SHAWCROSS (1998: 46).

¹²⁷ «Pero Guillén de Segovia redactó, en 1490, las laboriosas tablas de su *Gaya o silva de consonantes para alivio de trovadores*» (T. NAVARRO TOMÁS, 1986: 43).

(158)

el Poema del *Parayso perdido* de Milton ; y esta es la unica traduccion que tenemos del Inglés.

⁵
Auto-
res, que
en Caste-
llano hã
escrito
de la
Poesia.

D. Enrique de Villena fue el primer Maestro de la Poesia Castellana , cuyos preceptos recopilò en su Arte de la *Gaya ciencia*. Habla de esta Obra D. Nicolàs Antonio, (107) y dice como la tenia en su poder D. Francisco de Quevedo , quien asseguraba ser Arte Poetica. D. Gregorio Mayans (108) ha publicado el antiguo extracto de este Escrito.

Siguiòle poco despues un Autor llamado Segovia, que compuso *la Gaya, ò Consonantes*, cuyo Mss. se conserva oy entre los de la Bibliotheca de Toledo. Como en D. Nicolàs Antonio no hai memoria de este Autor , ni de su Escrito , y es este uno de los monumentos mas importantes asì de nuestra lengua , como de nuestra Poesia , me detendrè aqui à dâr una idèa de todo èl , tal qual se halla en el Mss. de dicha Bibliotheca.

Este

(107) *Bibl. Hisp. vet.* tom. 2. lib. 10. cap. 4. num. 163.

(108) *Origenes de la lengua Española*, tom. 2.

(159)

Este es un tomo manuscrito en folio escrito en papel, que tiene por título de la parte de afuera *La Gaya, Consonantes de Segovia*, y está dirigido a D. Alonso Carrillo, Arzobispo de Toledo, en un proemio muy dilatado en que el autor recopiló la historia y hechos de este grande hombre. Fáltale la primera hoja, donde estaría el nombre del autor, y también le falta el fin; y del proemio solo resulta que su apellido era *Segovia*, que era familiar o muy protegido del Sr. Carrillo, de avanzada edad, y que había escrito en verso los hechos de este mismo Prelado. El tiempo en que se escribió, según puede inferirse de los sucesos que refiere, parece fue desde el año 1474 hasta el de 1479, porque expresa el Concilio de Aranda, celebrado por el Sr. Carrillo en 1473, y también la muerte de Enrique IV, que fue en el año siguiente 1479, y no toca la condenación de los errores de Pedro de Osma hecha por el mismo D. Alonso Carrillo en 1476, y no omitiría un suceso como este si hubiese ya ocurrido. Véase aquí cómo habla hacia el fin del proemio.

«Porque entre todas estas cosas brevemente por mi escriptas he conocido, que vuestro claro ingenio, y loable voluntad

(159)

Este es un tomo Mss. en folio escrito en papel , que tiene por titulo de la parte de à fuera *la Gaya, Consonantes de Segovia* ; y està dirigido à D. Alonso Carrillo , Arzobispo de Toledo , en un Proemio mui dilatado , en que el Autor recopilò la historia , y hechos de este grande hombre. Faltale la primera oja, donde estaria el nombre del Autor , y tambien le falta el fin ; y del Proemio solo resulta , que su apellido era *Segovia* ; que era familiar , ò mui protegido del Sr. Carrillo , de avanzada edad , y que havia escrito en verso los hechos de este mismo Prelado. El tiempo, en que se escriviò , segun puede inferirse de los sucesos , que refiere , parece fue desde el año 1474. hasta el de 1479. porque expresa el Concilio de Aranda celebrado por el Sr. Carrillo en 1473. y tambien la muerte de Enrique IV. que fue en el año siguiente 1474. y no toca la condenacion de los errores de Pedro de Osma hecha por el mismo D. Alonso Carrillo en 1479. y no omitirìa un suceso como este , si huviese ya ocurrido. Vea-se aqui como habla hacia el fin del Proemio.

„ Porque entre todas estas cosas breve-
„ mente por mi escriptas he conosciado , que
„ vuestro claro ingenio , y loable voluntad,
„ to.

(160)

todavia vos incita, y llama, quando espacio vos dan los tan altos, y excesivos negocios à leer las Dotrinas de los antiguos Philosophos, y Sabios por sus velumenes, libros, y tractados; rescibiendo en aquello mayor consolacion, y deleyte quen un placentero, y deleytoso vergèl de odoriferas plantas, y flores. Y assi por esto, como porque yo soi venido en tal hedat, que por curso natural me fallo cercano à mi corrupcion, quise fazer, y ordenar este tratado, e indocta Obra conteniente dos fines, o respectos. Uno, que pues en vuestra muy magnifica he gastado gran parte de mi vida, y he rescevido en ella mayores beneficios, y mercedes, que mi servicio pudo, nin puede merescer, quiero que quede en ella alguna por contino miradero, que sostener pueda la memoria de mi nombre, porque aun despues de mis dias vuestra Señoria sea de aquella servido. Lo otro, porque como dixè, (109) aunque de esta *Ciencia Gaya* haya havido muchos, y prudentes Actores, paresce, que todos aquellos, que della fablaron, la pusieron en el Latin, y en estilo

(109) De esto diría en el principio del proemio, que ahora falta.

(160)

„ todavia vos incita , y llama , quando espa-
„ cio vos dan los tan altos , y excesivos ne-
„ gocios à leer las Dotrinas de los antiguos
„ Philosophos , y Sabios por sus velumenes , li-
„ bros , y tractados ; rescibiendo en aquello
„ mayor consolacion , y deleyte quen un pla-
„ centero , y deleytoso vergèl de odoriferas
„ plantas , y flores. Y asì por esto , como
„ porque yo soi venido en tal hedat , que por
„ curso natural me fallo cercano à mi corrup-
„ cion , quise fazer , y ordenar este tratado,
„ è indocta Obra conteniente dos fines , ò
„ respectos. Uno , que pues en vuestra muy
„ magnifica he gastado gran parte de mi vida,
„ y he rescenido en ella mayores beneficios,
„ y mercedes , que mi servicio pudo , nin
„ puede merecer , quiero que quede en ella
„ alguna por contino miradero , que sostener
„ pueda la memoria de mi nombre , porque
„ aun despues de mis dias vuestra Señoria sea
„ de aquella servido. Lo otro , porque como
„ dixè , (109) aunque de esta *Ciencia Gaya* haya
„ havido muchos , y prudentes Aôtores , pa-
„ resce , que todos aquellos , que della habla-
„ ron , la pusieron en el Latin , y en estilo
„ tanto

(109) De esto diria en el principio del Proemio , que
ahora falta.

(161)

tanto elevado; que pocos de los Lectores pueden sacar verdaderas Sentencias de sus dichos, quise yo deso que mi flaco ingenio comprehender pudo, escribir algo de ello en el Romance so estilo baxo, y homilde, aunque non tan compendioso como ellos lo escrivieron, con animo, y voluntat, que assi aquellos, que de vuestra mui magnifica casa à este estudio, y ejercicio se quieran dar, como los otros Estraños, à cuyas manos aquesta mi Obra vernà, hayan è puedan haver la platica de esta Ciencia, y le sea assi familiar, que no se les pueda esconder entre los puntos, y pausas de la Rhetorica nueva de Tulio, sacandola de alli con vivo entendimiento, como aquel sea lumbrè que infunde Dios en el anima del buen Varòn».

Entre este proemio y el principio de la obra parece faltan bastantes hojas; y puede presumirse que fuese el tratado de preceptos y reglas para la inteligencia y práctica de la *Ciencia gaya*, que promete, y solo aquí pudo estar, porque después no hay discurso alguno, ni otra cosa en toda la obra que puros consonantes. Al proemio falta también el fin, y después empieza la obra en esta forma.

(161)

„ tanto elevado ; que pocos de los Lectores
„ pueden sacar verdaderas Sentencias de sus
„ dichos , quise yo deso que mi flaco inge-
„ nio comprehender pudo , escrebir algo de
„ ello en el Romance lo estilo baxo , y ho-
„ milde , aunque non tan compendiofo como
„ ellos lo escrivieron , con animo , y volun-
„ tar , que asì aquellos , que de vuestra mui
„ magnifica casa â este estudio , y ejercicio se
„ quieran dar , como los otros Estrâños , à cu-
„ yas manos aquesta mi Obra vernà , hayan
„ è puedan haver la platica de esta Ciencia , y
„ le sea asì familiar , que no se les pueda es-
„ conder entre los puntos , y pausas de la Re-
„ thorica nueva de Tulio , sacandola de alli
„ con vivo entendimiento , como aquel sea
„ lumbrè que infunde Dios en el anima del
„ buen Varòn. „

Entre este Proemio , y el principio de la Obra parece faltan bastantes ojas ; y puede presumirse que fuesse el tratado de preceptos , y reglas para la inteligencia , y practica de la *Sciencia Gaya* , que promete , y solo aqui pudo estar ; porque despues no hai discurso alguno , ni otra cosa en toda la Obra que puros consonantes. Al proemio falta tambien el fin , y despues empieza la Obra en esta forma.

X

PRIN.

„ PRINCIPIOS, O RAICES DEL LIBRO DE
los Consonantes.

„ a	Dar	trae	Acaba
„ e	fer	rie	ceba
„ i	ir	cree	giba
„ o	flor	loc	roba
„ u	mur	rue	suba
„ Dad		vea	Caza
„ fed	as	mia	freza
„ id	es	loa	niza
„ ud	is	rua	Roza
	vos		muza
„ fal	fus	Ay	Saca
„ el		Rey	Seca
„ vil		oy	pica
„ Sol	ax	muy	toca
„ Saül	Relex		luca
	dix	feo	
	vox	rio	
„ an	grux	gruo	
„ en	caz	loo	
„ fin	fez		
„ don	fiz	Ama	papa
„ un	voz	Dema	quepa luz

		(163)	
„	luz	Ríma	cripa
„		doma	copa
„		pluma	chupa
„	dada	lana	Carra
„	quepa	lena	guerra
„	pida	mina	mirra
„	toda	dona	borra
„	cuda	una	burra
„	Gafa	daña	Para
„	vefa	deña	pera
„	rifa	lyña	mira
„	mofa	doña	ora
„	bufa	uña	cura
„	faga	vala	
„	llega	vela	
„	liga	fila	
„	voga	folá	
„	Juga	mula	
„		calla	
„		vella	
„		milla	
„		olla	
„		pulla	

X 2

De

(164)

De esta manera sigue largamente por muchas terminaciones, sin guardar orden alfabético, sino variando por las vocales al modo de paranomasias. Después sigue una tabla o índice con este título: *Tabla del libro de los Consonantes, que se sigue adelante*; y en ella va poniendo las voces a que después aplica consonantes con los folios en que están colocadas. Acabada la tabla, empieza la obra, que tiene este título: *Síguese la obra de los consonantes sacados de los principios primeros, y siguiendo las especies de cada uno*. Redúcese todo lo restante de la obra a una copiosa selva de consonantes, así en verbos como en nombres; y el único orden que se advierte en ella es el de colocarles en cada terminación o final por el orden de las vocales, al modo que hizo en los *principios* o *raíces*. Sirva de ejemplo este fragmento de los consonantes, que se ponen bajo la terminación *Za*.

tenaza	reza	hariza	goza	cruza
cachaza	beza	atiza	poza	luza
romaza	crueza	batiza	empoza	nuza
pelaza	pereza	matiza	alhoza	alcuza
pelmaza	vileza	ceniza		aguza

De esta manera sigue largamente por muchas terminaciones , sin guardar orden alfabético , sino variando por las vocales al modo de paranomasias. Despues sigue una Tabla , ò indice con este título: *Tabla del libro de los Consonantes , que se sigue adelante* : y en ella va poniendo las voces , à que despues aplica consonantes con los folios , en que están colocadas. Acabada la Tabla, empieza la Obra, que tiene este título: *Siguese la Obra de los Consonantes sacados de los principios primeros , y siguiendo las especies de cada uno*. Reducefe todo lo restante de la Obra à una copiosa Selva de Consonantes, así en verbos , como en nombres ; y el unico orden , que se advierte en ella , es el de colocarlos en cada terminacion, ò final por el orden de las vocales , al modo que hizo en los *principios* , ò *rayces*. Sirva de exemplo este fragmento de los Consonantes , que se ponen bajo la terminacion *Za*.

» tenaza	reza	hariza	goza	cruza
» cachaza	beza	atiza	poza	luza
» romaza	cruenza	batiza	empoza	nuza
» pelaza	pereza	matiza	alhoza	alcuza
» pelmaza	vileza	ceniza		aguza

mor-

(165)

mordaza	simpleza	mestiza	lechuza
ormaza	destreza	melliza	menuza
	grandeza	tomiza	desmenuza
	largueza		

Esta obra, que es utilísima para conocer el acento con que en aquel siglo se pronunciaba un gran número de voces castellanas, y por consiguiente para saber su ortografía, y que puede reputarse como un tesoro de nuestra lengua, lo es también para decidir en algún modo la duda que D. Nicolás Antonio¹²⁸ (110) excitó acerca del arte de la *Ciencia gaya*, pretendiendo que no fuese arte poética, sino de retórica, para lo cual alega un pasaje de Guillermo Catel, en su historia francesa de Lenguadoc, que al parecer lo prueba. Paréceme casi cierto que la *Ciencia gaya* era arte de poesía; lo uno, porque D. Francisco de Quevedo, que tuvo en su poder la *Gaya ciencia* de D. Enrique de Villena, aseguró ser *arte poética*, y no es creíble que Quevedo se engañase tan fácilmente sobre el contenido de una obra que tenía delante y no podía dejar de entender. Lo otro, porque nuestro Segovia dice que va a escribir

(110) *Bibl. Hisp. vet.* tom. 2, lib. 10, cap. 4, n. 163.

¹²⁸ Velázquez polemiza aquí con Nicolás Antonio acerca de qué debía entenderse por *gaya ciencia*; se trataba de uno de los aspectos más controvertidos de la teoría literaria de la época. La argumentación de Velázquez, detallada y minuciosa, se basa en la información que le ofrece la obra que acaba de descubrir.

(165)

„ mordaza	simpleza	meltiza	lechuza
„ ormaza	destreza	melliza	menuza
	grandeza	tomiza	desmenuza
	largueza		

Esta Obra , que es utilissima para conocer el acento , con que en aquel siglo se pronunciaba un gran numero de voces Castellanas , y por consiguiente para saber su Orthographia; y que puede reputarse como un tesoro de nuestra lengua , lo es tambien para decidir en algun modo la duda que D. Nicolàs Antonio (110) exitò acerca del Arte de la *Ciencia Gaya* ; pretendiendo , que no fuesse Arte Poetica , sino de Rhetorica , para lo qual alega un passage de Guillermo Catèl en su historia Francesa de Lenguadoc , que al parecer lo prueba. Pareceme casi cierto , que la *Ciencia Gaya* era Arte de Poesia ; lo uno , porque D. Francisco de Quevedo , que tuvo en su poder la *Gaya ciencia* de D. Enrique de Villena , assegurò ser *Arte Poetica* ; y no es creible , que Quevedo se engañasse tan facilmente sobre el contenido de una Obra , que tenia delante; y no podia dexar de entender. Lo otro , porque nuestro Segovia dice , que và à escribir
de

(110) *Bibl. his. Vet.* tom. 2. lib. 10. Cap. 4. num. 163.

(166)

de la *Ciencia gaya*, y esto para que sirviese de principio y como proemial a una obra de puros consonantes, que solo puede servir para poesía. Con que parece que en España por aquel tiempo la *Gaya ciencia* se entendía ser *arte poética*. Y pudiera decirse que fue reglas de retórica acomodadas a la poesía, y que a esto aludió Segovia en aquellas palabras: *Hayan o puedan haber la plática de esta ciencia, y le sea así familiar, que no se les pueda esconder entre los puntos y pausas de la retórica nueva de Tulio*. Parece que esta *Retórica nueva de Tulio* es una obra compuesta por D. Enrique de Villena con este mismo título, como consta por las glosas a la traducción de la Eneida de Virgilio del mismo D. Enrique, de que ya hablé en otra parte, y siendo quizá obra puramente de retórica, pudo no ser tan acomodada para la poesía, y que en esto trabajase después nuestro Segovia, haciendo servir las reglas con más proporción y claridad para la *Ciencia gaya*.

A Segovia siguió Juan de la Encina, que floreció en tiempo de los Reyes Católicos y compuso en prosa una *Arte de poesía castellana*, que consta de un prólogo y nueve capítulos. Dirigiola al Príncipe D. Juan, y

(166)

de la *Ciencia Gaya* , y esto para que sirviessè de principio , y como proemial à una Obra de puros Consonantes , que solo puede servir para Poesia. Con que parece , que en España por aquel tiempo la *Gaya ciencia* se entendia ser *Arte Poetica*. Y pudiera decirse , que fuè reglas de Rhetorica acomodadas à la Poesia, y que à esto aludiò Segovia en aquellas palabras ; *Hayan , ò puedan haver la platica desta Ciencia , y le sea afsi familiar , que non se les pueda esconder entre los puntos , y pausas de la Rethorica nueva de Tulio*. Parece , que esta *Rethorica nueva de Tulio* es una Obra compuesta por D. Enrique de Villena con este mismo titulo, como consta por las Glossas à la traduccion de la *Eneida* de Virgilio del mismo D. Enrique, de que ya hablè en otra parte : y siendo quizá Obra puramente de Rhetorica , pudo no ser tan acomodada para la Poesia , y que en esto trabajassè despues nuestro Segovia , haciendo servir las reglas con mas proporcion, y claridad para la *Ciencia Gaya*.

A Segovia siguiò Juan de la Enzina , que floreciò en tiempo de los Reyes Catholicos, y compuso en prosa una *Arte de Poesia Castellana* , que consta de un Prologo , y nueve Capítulos. Dirigiola al Principe D. Juan ; y
se

(167)

se halla al principio del cancionero de sus obras, impreso en Zaragoza 1516.

Miguel Sánchez de Viana compuso también una *Arte poética castellana*, que se imprimió en Alcalá de Henares 1580. Jerónimo de Mondragón publicó en Zaragoza 1593 el *Arte para componer en metro castellano*, dividido en dos partes. En la primera trata de lo que es verso, de cuántas maneras sea y cómo se componga; y en la segunda del modo de componer los poemas. La *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano, impresa en Madrid 1596, comprende las reglas de la buena poesía, aplicándolas a la castellana, aunque su estilo no es el más agradable. La *Arte poética española*, que se publicó con el nombre de Juan Díaz (o García) Rengifo¹²⁹ en Salamanca 1592, y después en Madrid 1644, es obra del P. Diego García Rengifo, de la Compañía de Jesús.

Luis Alonso de Carvallo examinó muy menudamente todo cuanto pertenece a la parte técnica del verso castellano en su *Cisne de Apolo*, impreso en Medina del Campo 1602; como también D. Juan Caramuel en su *Rítmica*. Entre las obras de Cristóbal de Mesa, publicadas en Madrid 1607, hay un compendio

¹²⁹ La obra de Juan Díaz Rengifo, el *Arte Poética Española* (1592), es un libro fundamental en la elaboración de nuestra teoría métrica. El autor configura una teoría de la versificación española que conocerá un gran éxito en su época y en los siglos siguientes, será libro de texto en los colegios de la Compañía de Jesús (donde se forma Velázquez) y pasará a ser canónico en la enseñanza de la Métrica.

(167)

se halla al principio del Cancionero de sus Obras impreso en Zaragoza 1516.

Miguèl Sanchez de Viana compuso tambien una *Arte Poetica Castellana*, que se imprimiò en Alcalà de Henares 1580. Geronymo de Mondragòn publicò en Zaragoza 1593. el *Arte para componer en metro Castellano* dividido en dos partes. En la primera trata de lo que es verso, de quantas maneras sea, y como se componga: y en la segunda del modo de componer los Poemas. La *Philosophia antigua Poetica* de Alonso Lopez Pinciano, impressa en Madrid 1596. comprehende las reglas de la buena Poesia, aplicandolas à la Castellana, aunque su estilo no es el mas agradable. La *Arte Poetica Española*, que se publicò con el nombre de Juan Diaz (ò Garcia) Rengifo en Salamanca 1592. y despues en Madrid 1644. es obra del P. Diego Garcia Rengifo, de la Compañia de Jesus.

Luis Alonso de Carvallo examinò muy menudamente todo quanto pertenece à la parte Thecnica de el verso Castellano en su *Cifra de Apolo* impreso en Medina del Campo 1602. como tambien D. Juan Caramuel en su *Rithmica*. Entre las Obras de Christoval de Mesa publicadas en Madrid 1607. hai un Compendio

(168)

del arte poética en verso, que merece ser leído.

Gonzalo Argote de Molina compuso un discurso sobre la poesía castellana del libro del *Conde Lucanor* del Infante D. Manuel, que se publicó al fin de dicho libro en la edición de Madrid 1642. También merecen estimación las *Tablas poéticas* de Francisco Cascales, impresas en Murcia 1617, que no son otra cosa que una poética puesta en diálogos. Pedro Soto de Rojas compuso un *Discurso sobre la poética*, en el cual trata menudamente de las partes de la poesía, y en especial de la estructura y medida del verso castellano. Este discurso, que se halla al principio de sus *Rimas* impresas en Madrid 1623, fue con el que su autor dio principio a la *Academia selvage* de Madrid, que empezó en el año 1612. No quisiera hablar del *Nuevo arte de hacer comedias* de Lope de Vega, impreso con otras rimas suyas en Madrid 1613, porque no le contemplo el más arreglado, como tampoco del tratado de *Poesía vulgar en lengua castellana*, que compuso y publicó en 1565 Pedro Seraphi, pintor de Barcelona, porque no sé si pertenece más bien a la poesía catalana que a la castellana. De las tra-

(168)

dio del Arte Poetica en verso , que merece ser leído.

Gonzalo Argote de Molina compuso un discurso sobre la Poesia Castellana del libro del *Conde Lucanor* del Infante D. Manuèl , que se publicò al fin de dicho libro en la edicion de Madrid 1642. Tambien merecen estimacion las *Tablas Poeticas* de Francisco Calscales, impressas en Murcia 1617. que no son otra cosa que una Poetica puesta en dialogos. Pedro Soto de Roxas compuso un *Discurso sobre la Poetica* ; en el qual trata menudamente de las partes de la Poesia , y en especial de la estructura , y medida del verso Castellano. Este discurso , que se halla al principio de sus *Rimas* impressas en Madrid 1623. fue con el que su Autor diò principio à la *Academia Selvage* de Madrid , que empezó en el año 1612. No quisiera hablar del *Nuevo Arte de hazer Comedias* de Lope de Vega , impresso con otras Rimas suyas en Madrid 1613. porque no le contemplo el mas arreglado: como tampoco del tratado de *Poesia Vulgar en lengua Castellana* , que compuso , y publicò en 1565. Pedro Seraphi , Pintor de Barcelona, porque no sè si pertenece mas bien à la Poesia Catalana , que à la Castellana. De las Traduc-

(169)

ducciones que en verso castellano hicieron de la *Poética* de Horacio Vicente Espinel y D. Luis de Zapata, ya dije en otra parte.

Juan Páez de Castro, Cronista del Emperador Carlos V, tradujo la poética de Aristóteles, que después ilustró y explicó docta y difusamente D. José Antonio González de Salas en el tratado que tituló *Nueva idea de la tragedia, o ilustración última del libro singular de poética de Aristóteles*, y se publicó en Madrid 1633. El *Libro de la erudición poética* de D. Luis Carrillo, publicado con sus rimas en Madrid 1613, y el discurso apologético en defensa de la poesía que compuso D. Fernando de Vera acreditan lo mucho que uno y otro autor habían leído en una edad muy corta; pues el primero le escribió antes de los 25 años, y el segundo a los 16. La *Poética* de D. Ignacio Luzán, impresa en Zaragoza 1737, es el mejor escrito que tenemos de esta clase, y si su autor hace de él la segunda edición más aumentada que medita, no nos dejará cosa que desear en este asunto.

Sobre la comedia española ha escrito D. Blas Nasarre la disertación o prólogo que sin nombre de autor precede a la según-

(169)

ducciones, que en verso Castellano hicieron de la Poetica de Horacio, Vicente Espinèl, y D. Luis de Zapata, ya dixè en otra parte.

Juan Paez de Castro, Chronista del Emperador Carlos V. traduxo la Poetica de Aristoteles; que despues ilustrò, y explicò docta, y difusamente D. Joseph Antonio Gonzalez de Salas en el tratado que intitulò *Nueva idèa de la Tragedia, ò Ilustracion ultima del libro singular de Poetica de Aristoteles*, y se publicò en Madrid 1633. El libro de la erudicion Poetica de D. Luis Carrillo, publicado con sus Rimas en Madrid 1613. y el Discurso Apologetico en defensa de la Poesia, que compuso D. Fernando de Vera, acreditan lo mucho, que uno, y otro Autor havian leido en una edad mui corta; pues el primero le escrivio antes de los 25. años, y el segundo à los 16. La Poetica de D. Ignacio Luzan impressa en Zaragoza 1737. es el mejor Escrito, que tenemos de esta classe: y si su Autor hace de el la segunda edicion mas aumentada, que medita, no nos dexarà cosa que desear en este assumpto.

Sobre la Comedia Española ha escrito D. Blàs Naffarre la Disertacion, ò Prologo, que sin nombre de Autor precede à la segun-

Y

da

(170)

da edición que de las comedias y entremeses de Cervantes se hizo en Madrid 1749, escrito cabal y perfecto en su línea, si se deja aparte la vehemencia, que era tan natural a su autor, y que reina en todas sus obras.

El Discurso sobre las Tragedias Españolas de D. Agustín de Montiano, impreso en Madrid 1750, y reimpresso también allí el mismo año, contiene un desagravio de la nación¹³⁰, y un convencimiento de la suma facilidad con que el autor francés del teatro cómico español aseguró no haber habido, ni haber ahora tragedias escritas en castellano¹³¹. Como para esto se citan las tragedias castellanas que pudo descubrir la diligencia del autor, pasa luego a examinar cada una de por sí, tocando con este pretexto las reglas que pide este difícil drama, y demostrando por este medio los caminos por donde nuestros poetas en el siglo pasado se apartaron del buen gusto¹³² en esta parte. Para hacer esta verdad más sensible, añadió una tragedia suya titulada *Virginia*, hecha con todo el rigor del arte, examinándola después con grande exactitud por medio de una análisis en que va aplicando los preceptos a los

¹³⁰ Velázquez califica los discursos de Montiano de esa manera, pues, como sabemos, fueron escritos contra la opinión negativa que sobre el teatro español había expuesto Duperron de Castera.

¹³¹ Se refiere a Louis-Adrien Duperron de Castera (1705-1752). En 1738 este novelista y traductor francés publica sus *Extraits de plusieurs pièces de théâtre espagnol*, donde incluye algunas obras dramáticas españolas resumidas y realiza algunos juicios críticos sobre ellas y sobre el teatro español en general. En esa obra había negado la existencia en España de una dramaturgia ajustada a la regla de las unidades y a la racionalidad del *buen gusto* de la preceptiva clasicista. Como reacción a esta obra Nasarre y Montiano escribieron sus ensayos sobre la comedia y la tragedia.

¹³² Nótese la aplicación del sintagma *buen gusto* esta vez a la obra de Montiano.

da edicion , que de las Comedias , y Entremeses de Cervantes , se hizo en Madrid 1749. escrito cabal , y perfecto en su linea ; si se dexa à parte la vehemencia , que era tan natural à su Autor , y que reyna en todas sus Obras.

El Discurso sobre las Tragedias Españolas de D. Agustín de Montiano impresso en Madrid 1750. y reimpresso tambien allí el mismo año , contiene un desagravio de la Nacion , y un convencimiento de la suma facilidad , con que el Autor Frances del Theatro Comico Español assegurò no haver havido , ni haver aora Tragedias escritas en Castellano. Como para esto se citan las Tragedias Castellanas , que pudo descubrir la diligencia del Autor , passa luego à examinar cada una de por sí , tocando con este pretexto las reglas , que pide este difícil Drama , y demonstrando por este medio los caminos por donde nuestros Poetas en el siglo pasado se apartaron del buen gusto en esta parte. Para hacer esta verdad mas sensible , añadió una Tragedia suya intitulada *Virginia* , hecha con todo el rigor del Arte , examinandola despues con grande exactitud por medio de una analisis , en que va aplicando los preceptos à los
 mis-

(171)

mismos lances de ella. El estilo en la prosa y en el verso suelto de que usó es puro, claro y nervioso; los reparos sólidos, el modo con que los declara, modesto; y no hay en toda esta obra pensamiento ni expresión que no acredite el buen juicio con que está escrita.

El segundo discurso sobre las tragedias españolas del mismo autor, impreso en Madrid 1753, tiene al fin el *Ataúlfo*, tragedia escrita también con todo el rigor del arte. La introducción corrobora el empeño del primero, aumentando el número de las tragedias españolas con la cita de otras varias descubiertas después, de que hice el extracto en otra parte. Probada así la antigüedad de la tragedia española, deduce de todo lo que ha dicho, que sin duda era esta entonces tan frecuente entre nosotros como la comedia, lo que apoya con bastantes noticias y fundamentos. De aquí deduce el principal objeto de este discurso, esto es, que es muy verosímil que no se ignorase entonces el aparato de que hoy se sabe tan poco, y con efecto lo encuentra en la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano, al que toma por texto para ilustrar cuánto conduce a esta par-

mismos lances de ella. El estilo en la prosa, y en el verso suelto, de que usó, es puro, claro, y nervioso; los reparos solidos, el modo con que los declara modesto; y no hai en toda esta Obra pensamiento, ni expresion, que no acredite el buen juicio, con que está escrita.

El segundo Discurso sobre las Tragedias Españolas del mismo Autor impresso en Madrid 1753. tiene al fin el *Ataulpho*, Tragedia escrita tambien con todo el rigor del Arte. La introduccion corrobora el empeño del primero, aumentando el numero de las Tragedias Españolas con la cita de otras varias descubiertas despues, de que hice el extracto en otra parte. Probada así la antigüedad de la Tragedia Española, deduce de todo lo que ha dicho, que sin duda era esta entonces tan frecuente entre nosotros como la Comedia, lo que apoya con bastantes noticias, y fundamentos. De aqui deduce el principal objeto de este Discurso, esto es, que es muy verosímil, que no se ignorase entonces el aparato, de que oy se sabe tan poco: y con efecto lo encuentra en la *Philosophia antiqua Poetica* de Alonso Lopez Pinciano, al que toma por texto para ilustrar quanto conduce à esta parte

(172)

te esencialísima de la perfecta representación. Nada omite de lo necesario a la voz y al gesto, exornándolo con la autoridad de escritores antiguos y modernos, y con observaciones propias muy acomodadas a la inteligencia y práctica de las reglas que establece. En el estilo, en los pensamientos, y en la erudición, es este segundo discurso igual al primero.

Conclusión de este escrito

HEMOS descubierto ya las fuentes de que se deriva la poesía castellana, y cómo dimana esta de las otras poesías más antiguas; el tiempo en que empezó a nacer, cómo fue creciendo, y los aumentos y decadencias que hasta nuestro tiempo ha tenido, así en general como en cada una de sus principales especies. Pues hasta hoy no se ha descubierto otro monumento más antiguo de nuestra poesía que los escritos de Gonzalo de Berceo, nos contentaremos por ahora con fijar su origen hacia los principios del siglo XII, hasta tanto que la diligencia de nuestros sabios descubra otros monumentos más antiguos, capaces de aclarar este y otros puntos no menos esenciales de la historia de la poe-

(172)

re esencialísima de la perfecta representación. Nada omite de lo necesario à la voz, y al gesto, exornandolo con la autoridad de Escritores antiguos, y modernos, y con observaciones propias muy acomodadas à la inteligencia, y práctica de las reglas, que establece. En el estilo, en los pensamientos, y en la erudición es este segundo Discurso igual al primero.

*Conclu-
sion de
este Es-
crito.*

HEMOS descubierto ya las fuentes, de que se deriva la Poesía Castellana; y como dimana esta de las otras Poesías más antiguas; el tiempo, en que empezó à nacer, como fue creciendo, y los aumentos, y decadencias que hasta nuestro tiempo ha tenido, así en general, como en cada una de sus principales especies. Pues hasta oy no se ha descubierto otro monumento más antiguo de nuestra Poesía que los Escritos de Gonzalo de Berceo, nos contentaremos por aora con fixar su origen acia los principios del siglo 12. hasta tanto que la diligencia de nuestros Sabios descubra otros monumentos más antiguos, capaces de aclarar este, y otros puntos no menos esenciales de la Historia de la Poesía

(173)

sía castellana. Colocada en este siglo la época de su nacimiento, se hallará que nuestra poesía nació al mismo tiempo que la vulgar italiana, 3510 años después del principio de la poesía hebrea en Jubal hermano de Noe; 1128 años después de la decadencia de la misma poesía de los hebreos, que se siguió a la ruina de Jerusalén en tiempo de Tito año 73 de Cristo; 2564 años después de haber nacido la poesía griega en Femonoe, que 1364 años antes de Cristo empezó a poetizar; 1439 años después del nacimiento de la poesía latina en Livio Andrónico, que empezó a poetizar en la Olimpiada 135, siendo Cónsules C. Claudio Centón y M. Sempronio Tuditano; 560 años después de la total decadencia de ambas poesías latina y griega en el año 640 de Cristo, en que falleció el Emperador Heraclio; 500 años después de la entrada de la poesía arábica en España , con la venida de los moros año 714 de Cristo; 100 años después del nacimiento de la poesía portuguesa año 1100 en Gonzalo Hermiguez y Egas Moniz; otros 100 años después del principio de la poesía provenzal año 1100 de Cristo, en tiempo de Guillermo VIII, Duque de Aquitania; y 250 años

(175)

fia Castellana. Colocada en este siglo la época de su nacimiento, se hallará, que nuestra Poesia nació al mismo tiempo que la vulgar Italiana; 3510. años despues de el principio de la Poesia Hebrea en Jubal hermano de Noè: 1128. años despues de la decadencia de la misma Poesia de los Hebreos, que se siguiò à la ruina de Jerusalèn en tiempo de Tito año 72. de Christo: 2564. años despues de haver nacido la Poesia Griega en Femonoe, que 1364. años antes de Christo empezó à poetizar: 1439. años despues del nacimiento de la Poesia Latina en Livio Andronico, que empezó à poetizar en la Olimpiada 135. siendo Contules C. Claudio Centon, y M. Sempromio Tuditano: 560. años despues de la total decadencia de ambas Poesias Latina, y Griega en el año 640. de Christo, en que falleció el Emperador Heraclio: 500. años despues de la entrada de la Poesia Arabiga en España, con la venida de los Moros año 714. de Christo: 100. años despues del nacimiento de la Poesia Portuguesa año 1100. en Gonzalo Hermiguez, y Egas Moniz: otros 100. años despues del principio de la Poesia Provenzal año 1100. de Christo, en tiempo de Guillermo VIII. Duque de Aquitania: y 250. años

an-

(174)

antes de la ruina de la misma poesía provenzal en el de 1450 de Cristo, en que falleció Ugo de San Cesar, que se cree haber sido el último poeta lemosín que merece atención.

Si en algo puede ser útil el calcular los tiempos por orden a las épocas del origen y progreso de la poesía castellana para conocer y ordenar esta parte de la historia literaria, hallaremos que el año 1753 de Cristo, en que esto se escribe, es el 553 del nacimiento de nuestra poesía a principios del de 1200 en el Monje de Berceo; el 346 del primer aumento de ella en el de 1407, en que empezó a reinar D. Juan II; el 253 del principio de nuestra buena poesía en el de 1517, en que empezó el reinado de Carlos V; el 132 de su decadencia en el de 1621, en que entró a reinar Felipe IV; y el 39 del principio de su último restablecimiento en el año 1714, en que se fundó la Real Academia Española, de donde han salido los buenos poetas de nuestro tiempo, y de cuyo celo puede la nación esperar que la poesía castellana volverá a ponerse sobre el buen pie en que estuvo en su siglo de oro¹³³, no consin-

¹³³ De nuevo el concepto *siglo de oro*. La restauración de la poesía vendrá, esta vez, de la mano de la Real Academia Española y de sus miembros. La Real Academia Española fue uno de los posibles dedicandos de los *Orígenes*, como se comentó en el apartado 4.2.4.

(1/4)

antes de la ruina de la misma Poesia Provenzal en el de 1450. de Christo , en que falleció Ugo de S. Cesar , que se cree haver sido el ultimo Poeta Lemosin , que merece atencion.

Si en algo puede ser util el calcular los tiempos por orden à las Epocas de el origen , y progreso de la Poesia Castellana, para conocer , y ordenar esta parte de la historia Literatura ; hallaremos , que el año 1753. de Christo , en que esto se escribe, es el 553. del nacimiento de nuestra Poesia à principios del de 1200. en el Monge de Bercè: el 346. del primer aumento de ella en el de 1407. en que empezó à reynar D. Juan II: el 253. del principio de nuestra buena Poesia en el de 1517. en que empezó el reynado de Carlos V: el 132. de su decadencia en el de 1621. en que entrò à reynar Phelipe IV: y el 39. del principio de su ultimo restablecimiento en el año 1714. en que se fundò la Real Academia Española , de donde han salido los buenos Poetas de nuestro tiempo ; y de cuyo zelo puede la Nacion esperar , que la Poesia Castellana bolverà à ponerse sobre el buen pie, en que estuvo en su siglo de oro ; no contin-

tien-

(175)

tiendo que en adelante se vuelvan a introducir en ella los desórdenes que hasta hoy han pervertido y desfigurado esta parte de nuestra literatura.

*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor,
qui face Barbatos, ferroque sequare Perotos.*

(175)

tiendo , que en adelante se buelvan à introducir en ella los desordenes , que hasta oy han pervertido , y desfigurado esta parte de nuestra Literatura.

*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor,
qui face Barbatos, ferroque sequare Perotos.*



*CENSURA DEL Sr. DON AGUSTIN DE
Montiano y Luyando , Secretario de la Camara
de Gracia , y Justicia , y Estado de Castilla , y
Director perpetuo por S. M. de la Real Aca-
demia de la Historia , &c.*

M. P. S.

EN los *Origenes de la Poesia Castellana* , que pretende sacar à luz Don Luis Velazquez , y remite V. A. à mi aprobacion , poco tengo que detenerme en darla ; porque no contienen palabra , expresion , ni concepto que se oponga à nuestras Leyes , sanas costumbres , y Regalias de S. M.

En lo que ès en si la Obra tampoco me parare , porque no parezca apasionado el Juicio , que exponga ; si se atiende à lo que estimo al Autor , y à la estrechez , que con èl professo. Unicamente dire , que corresponde bien à su notorio ingenio , y laboriosa abilidad , pues en medio de sus Viages , y ocupaciones ha podido unir tantos materiales curiosos , y formar con èllos una idèa de lo que ha sido , y es nuestra Poesia desde su cuna.

Ni menos intentarè anticiparle elogios ; ya que omito las razones , en que deberian fundarse : mas no callarè por esto el seguro merito , que logra en haver abierto la senda à los que quisieren ilustrar esta parte de la Historia Literaria poco conocida , ò enteramente abandonada hasta aqui.

Para

Para que llegue este caso , y tengamos en el
interin las noticias de que carecimos , foi de pa-
recer , que convendra le dispense V. A. el permi-
so que folicita, Madrid 12. de Enero de 1754.

*Don Agustin de Montiano
y Luyando.*

LICENCIA DEL CONSEJO.

DON JOSEPH ANTONIO DE YARZA
Secretario del Rey nuestro Señor su Escrivano de
Camara mas antiguo, y de gobierno del Consejo.
Certifico, que por los Señores de él se ha con-
cedido licencia à Don Luis Joseph Velazquez, Ca-
ballero del Orden de Santiago, de la Real Acade-
mia de la Historia, Honorario de la de buenas
Letras de Barcelona, y Corresponsal de la de las
Inscripciones, y bellas Letras de Paris, para que
por una vez pueda imprimir, y vender un Libro
intitulado, *Origenes de la Poesia Castellana*, con-
que la impresion se haga por el Original, que và
rubricado, y firmado al fin de mi firma; y que
antes que se venda se traiga al Consejo dicho Li-
bro impresso, junto con su Original, y Certifica-
cion del Corrector de estàr conformes, para que
se tasse el precio à que se ha de vender; guardan-
do en la impresion lo dispuesto, y prevenido por
las Leyes, y Pragmaticas de estos Reynos: Y para
que conste lo firmè en Madrid à catorce de Hene-
ro de mil setecientos cinquenta y quatro.

D. Joseph Antonio de Yarza.

FEE

FEE DE ERRATAS.

- P. 15. lin. 14. *Arabicos*, leafe *Arabigos*.
P. 15. lin. 17 *Poctos*, leafe *Poetas*.
P. 15. lin. 23. y 24. *en en verso*, leafe *en verso*.
P. 43. lin. 15. *paricular*, leafe *particular*.
P. 55. lin. 15. *aidemàs*, leafe *ademàs*.
P. 71. lin. 6. y 7. *cierto el modo*, leafe *cierto modo*.
P. 76. lin. 15. y 16. *en que los finalizan*, leafe *en que finalizan*.
Ibid. lin. 18. y 19. *de suerte que versos*, leafe *de suerte que los versos*.
P. 138. lin. 13. *Caballero Olmedo*, leafe *Caballero de Olmedo*.
P. 174. lin. 10. en algunos exemplares *Historia Literatura*, leafe *Historia Literaria*.
P. 19. lin. 15. *desecha borrasca*, leafe *de la desecha borrasca*,
Lic.D. Manuel Licardo de Ribera.
Cor. G. por S. M.

SUMA DE LA TASSA.

LOS Señores del Real Consejo de Castilla tassaron este Libro intitulado, *Origenes de la Poesia Castellana* por Don Luis Joseph Velazquez, Caballero del Orden de Santiago, à 8 maravedis cada pliego; como mas largamente consta de su Original.

10. BIBLIOGRAFÍA

10.1 MANUSCRITOS (SIGLO XVIII)

BIBLIOTECA NACIONAL: *Actas de la Academia del Buen Gusto que se celebraba en esta Corte por los años 1749-1751, con las poesías originales que en ella se leyeron*, Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 18476.

BIBLIOTECA NACIONAL: *Cartas de Luis Joseph Velázquez a Don Agustín de Montiano y Luyando*, Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 17546.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA: *Papeles varios de antigüedades*, manuscrito 9/6000 de la RAH.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA: *Jesuitas Legajo*, manuscrito 9/7230 de la RAH.

10.2 OBRAS DE LUIS JOSÉ VELÁZQUEZ CITADAS

- VELÁZQUEZ DE VELASCO, Luis José (1750): *Disertación en prosa sobre la poesía*, incluida en las *Actas de la Academia del Buen Gusto*, Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 18476/12, correspondiente a la sesión de la Academia celebrada el 3 de septiembre de 1750.
- (1750): *Examen de la Virginia, tragedia española*, en las *Actas de la Academia del Buen Gusto*, Biblioteca Nacional de Madrid, manuscrito 18476/13, correspondiente a la sesión de la Academia celebrada el 1 de octubre de 1750.
- (1752): *Ensayo sobre los alfabetos de las letras desconocidas que se encuentran en las más antiguas Medallas y Monumentos de España. Por Don Luis José Velázquez, Caballero del Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia. Escrito, revisto y publicado de orden de la misma Academia*. En Madrid, en la Oficina de Antonio Sanz, impresor del Rey N. S. y de la Academia, año MDCCLII. Existe una edición moderna facsimilar: Valencia, Librerías París-Valencia, 1992.
- (1753): *Poesías que publicó D. Francisco de Quevedo Villegas, Caballero del Orden de Santiago, Señor de la Torre de Juan Abad, con el nombre del Bachiller Francisco de la Torre. Añádese en esta segunda edición un discurso en que se descubre ser el verdadero autor el mismo Don Francisco de Quevedo. Por Don Luis José Velázquez, Caballero del Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia. Con privilegio*. En Madrid, en la Imprenta de Música de D. Eugenio Bieco, Calle del Desengaño. Año de 1753.
- (1754): *Orígenes de la poesía castellana. Por Don Luis José Velázquez, Caballero del Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia, y de la de las Inscripciones, Medallas y Bellas Letras de París. Vivitur ingenio, caetera mortis erunt*. En Málaga, en la Oficina de Francisco Martínez de Aguilar, año de MDCCLIV.

- (1797): *Orígenes de la poesía castellana*, por D. Luis José Velázquez, Caballero del Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia, y de la de las Inscripciones, Medallas y Bellas Letras de París. *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt*. Segunda edición. Con licencia del Consejo. En Málaga, por los Herederos de D. Francisco Martínez de Aguilar, año de 1797.
- (1989): *Orígenes de la poesía castellana*, edición microfilmada, Oviedo, Pentalfa Microediciones, 1989.
- (1764): *Colección de diferentes escritos relativos al cortejo*, Madrid, s.i.
- (1765): *Noticia del viaje de España hecho de orden del Rey. Y de una nueva Historia General de la Nación desde el tiempo más remoto hasta el año de 1516. Sacada únicamente de los Escritores y Monumentos originales, y contemporáneos. Con la colección universal de estos mismos Escritores, y Monumentos recogidos en este viaje. Por D. Luis José Velázquez de Velasco, Marqués y Señor de Valdeflores, Señor de Sierra Blanca, Caballero de la Orden de Santiago*. En Madrid, en la Oficina de D. Gabriel Ramírez, año de 1765.

10.3 TEXTOS E HISTORIAS DE LA LITERATURA (SIGLOS XVIII – XIX)

AMADOR DE LOS RÍOS, José (1861): «Introducción» en su *Historia crítica de la literatura española*, tomo I, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, páginas III-CVI.

BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la (1860): *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

BOUTERWEK, Friedrich (1829): *Historia de la literatura española publicada en alemán por F. Bouterweck, traducida al castellano y adicionada por D. José Gómez de la Cortina y D. Nicolás Hugalde y Mollinedo*, en Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1829. Existe una edición moderna por la que cito, Friedrich BOUTERWEK: *Historia de la literatura española. Desde el siglo XIII hasta principios del XVI*, edición de Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor, Madrid, Verbum, 2002. La edición original en alemán fue publicada en 1804.

CAPMANY Y DE MONTPALAU, Antonio de (1777): *Filosofía de la elocuencia*, edición, introducción y notas a cargo de José Juan Berbel Rodríguez, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 2002.

— (1786): *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*, tomo I, Madrid, en la Oficina de don Antonio de Sancha.

CIAN, Vittorio (1896): *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giovambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Torino, Librería scientifico-letteraria S. Lattes & C.

COTARELO Y MORI, Emilio (1897): *Iriarte y su época*, Madrid, Est. Tipográfico «Sucesores de Rivadeneira».

CUETO, Leopoldo Augusto de, marqués de Valmar (1869): *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo sexagésimoprimer de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Rivadeneira. Cito por la edición de Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1921.

— (1871): *Poetas líricos del siglo XVIII*, tomo sexagesimoséptimo de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Rivadeneira. Cito por la edición de Madrid, Imprenta de los Sucesores de Heranando, 1922.

- DÍAZ DE ESCOBAR, Narciso (1898): *Galería literaria malagueña. Apuntes para un Índice biográfico bibliográfico, relativos a escritores hijos de esta Provincia, residentes en ella o que han escrito respecto a la misma*, Málaga, Tipografía de Poch y Creixell.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1838): *Orígenes del teatro español: seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*, editado póstumamente por Eugenio de Ochoa en su *Tesoro del teatro español, desde su origen (año de 1356) hasta nuestros días, arreglado y dividido en cuatro partes*, tomo primero, París, Librería Europea de Baudry.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Francisco (1867): *Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días, con exclusión de los autores que aún viven*, Madrid, Imprenta de D. Alejandro Gómez Fuentesnebro, 1867.
- FITZMAURICE-KELLY, James (1901): *Historia de la literatura española desde los orígenes hasta el año 1900*, traducida del inglés y anotada por Adolfo BONILLA Y SAN MARTÍN, con un estudio preliminar por Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, Madrid, La España Moderna, [s.a.], (1901) (edición original inglesa de 1898).
- FLÓREZ, R. P. M. Fr. Enrique (2003): *España Sagrada*, edición de Rafael Lazcano, Madrid, Revista Agustiniana, 4ª edición, tomo VII. La edición original de este tomo es de Madrid, 1751.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio (1844): *Manual de literatura. Principios generales de poética y retórica*, Madrid, Imprenta y Librería de D. Ignacio Boix.
- GOYA Y MUNIÁIN, José (editor y traductor) (1798): *El Arte Poética de Aristóteles en castellano* por D. Joseph Goya y Muniáin, s. 1. (¿Madrid?), en la imprenta de Don Benito Cano, año de 1798.

LANZ DE CASAFONDA, Manuel (1972): *Diálogos de Chindulza*, edición, introducción y notas de Francisco AGUILAR PIÑAL, Oviedo, Universidad de Oviedo-Cátedra Feijoo.

LISTA, Alberto: *Discurso sobre la importancia de nuestra historia literaria*, publicado por Hans JURETSCHKE en *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC-Escuela de Historia Moderna, 1951. Todo el *Discurso* está editado por JURETSCHKE en el apéndice IV, págs. 466-478.

— *Lecciones de literatura española*, publicado por Hans JURETSCHKE en *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC-Escuela de Historia Moderna, 1951, apéndice III, páginas 418-465. Más recientemente este texto ha sido publicado por María del Carmen GARCÍA TEJERA en su estudio *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1989, páginas 33-56.

LÓPEZ DE SEDANO, Juan José (1778), *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, tomo IX, Madrid, Antonio de Sancha.

LUZÁN, Ignacio de (1974): *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (ediciones de 1737 y 1789), introducción y notas de Isabel M. CID DE SIRGADO, Madrid, Cátedra.

— (1977): *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789), edición, prólogo y glosario de Russell P. SEBOLD, Barcelona, Labor.

— (1990): *Plan de una Academia de Ciencias y Artes*, en *Obras raras y desconocidas* de Ignacio de Luzán, edición, estudio y notas de Guillermo CARNERO, volumen I, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1990, páginas 139-184.

- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1834): *Poética española*, segunda edición corregida, París, en la Imprenta de Julio Didot.
- MÉNDEZ, Francisco (2001): *Noticias de la vida y escritos del Rmo. P. Fr. Henrique Flórez: con una relación individual de los viages que hizo a las provincias y ciudades más principales de España*, Pamplona, Analecta Editorial. Reproducción facsímil de la edición de Madrid, Imprenta José Rodríguez, 1860, 2ª edición.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín de (1750) y (1753): *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, en la Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, año de 1750, y *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Madrid, en la Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, impresor, año de 1753.
- NASARRE, Blas Antonio (1992): *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, edición de Jesús CAÑAS MURILLO, Cáceres, Universidad de Extremadura. Edición basada en *Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, con una disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Madrid, Antonio Marín, 1749.
- QUINTANA, Manuel José (1852a): «Introducción histórica a una colección de poesías castellanas» en *Obras completas del Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana*, tomo decimonono de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, páginas 125-145.
- (1852b): «Sobre la poesía castellana del siglo XVIII» en *Obras completas del Excmo. Sr. D. Manuel José Quintana*, tomo decimonono de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, páginas 145-157.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726): *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad [...], compuesto por la Real Academia Española*.

Tomo I. Que contiene las letras AB, Madrid, en la Imprenta de Francisco del Hierro, 1726; *Tomo V. Que contiene las letras OR*, Madrid, por los herederos de Francisco del Hierro, 1737.

REVILLA, Manuel de la, y Pedro de ALCÁNTARA GARCÍA (1898): *Principios de literatura general e historia de la literatura española*, Madrid, Librería de Francisco Iravedra, cuarta edición.

SEMPERE Y GUARINOS, Juan (1786): *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, tomo tercero, Madrid, Imprenta Real, 1786.

— (1789): *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, tomo sexto, Madrid, Imprenta Real, 1789.

TICKNOR, George (1948): *Historia de la literatura española*, traducida al castellano, con adiciones y notas críticas por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia 1851-1856, Madrid, Rivadeneyra, 1851-1854, 3 tomos (edición original inglesa de 1849). Cito por la edición y prólogo de José A. Oría, Buenos Aires, Editorial Bajel, 1948.

VIDART, Luis (1878): *La historia literaria de España. Apuntes críticos*, Madrid, Tipografía-Estereotipia Perojo, 1878.

VILLEGAS, Esteban Manuel de (1774): *Las Eróticas y traducción de Boecio*, Madrid, Antonio Sancha, 1774, 2 tomos.

— (1797): *Las Eróticas y traducción de Boecio*, precedido de «Memorias de la vida y escritos de Esteban Manuel Villegas», por Don Vicente de los Ríos, Madrid, en la Imprenta de Sancha, 2ª edición.

WOLF, Ferdinand (1895): *Historia de las Literaturas Española y Portuguesa*, traducción del alemán por Miguel de Unamuno, con notas y adiciones por M. Menéndez Pelayo, Madrid, La España Moderna, [s. a.], (1895), 2 volúmenes.

10.4 BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ABAD NEBOT, Francisco (1980): «Materiales para la historia del concepto de “Siglo de Oro” en la literatura española», *Analecta Malacitana*, volumen III/2 (1980), páginas 309-330.
- (1983): «Otras notas sobre el concepto de “Siglo de Oro”», *Analecta Malacitana*, volumen VI/1 (1983), páginas 177-178.
- (1986): «Sobre el concepto literario de “Siglo de Oro”: su origen y su crisis», *Anuario de estudios filológicos*, número IX (Homenaje a Juan Manuel Rozas) (1986), páginas 13-22.
- ADAMS, Nicholson B. y John E. KELLER (1968): *Breve panorama de la literatura española*, Madrid, Castalia.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (editor) (1972): *Diálogos de Chindulza (Sobre el estado de la cultura española en el reinado de Fernando VI)* de Manuel LANZ DE CASAFONDA, Oviedo, Universidad de Oviedo-Cátedra Feijoo.
- (1983): «Cervantes en el siglo XVIII», *Anales cervantinos*, número 21 (1983), páginas 153-163. Publicado posteriormente en *Anthropos*, números 98-99 (1989), páginas 112-115. Se cita por el artículo original de 1983.
- (1984): «Cándido María Trigueros y el *Poema del Cid*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXIII, número 1 (1984), páginas 224-233.
- (1988): «El mundo del libro en el siglo XVIII» en el volumen colectivo *Varia bibliographica: homenaje a José Simón Díaz*, Reichenberger, Editorial Kassel, páginas 25-33.

- (editor) (1996): *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, Editorial Trotta-Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- ALBEROLA FIORAVANTI, M^a Victoria (1995): *Guía de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- ALBIAC, María-Dolores (1993): «Visión renacentista del Nuevo Mundo en la obra de Cadalso» en *Espacio geográfico/espacio imaginario. El descubrimiento del Nuevo Mundo en las culturas italiana y española* (Actas del Congreso Internacional, Cáceres, 5-7 de mayo de 1992), edición de María de las Nieves MUÑIZ MUÑIZ, Cáceres, Universidad de Extremadura, páginas 239-260.
- ALBORG, Juan Luis (1986): *Historia de la literatura española*, tomo I: Edad Media y Renacimiento, Madrid, Gredos, segunda edición ampliada, 6^a reimpresión.
- (1989): *Historia de la literatura española*, tomo III: siglo XVIII, Madrid, Gredos, primera edición, 6^a reimpresión.
- ALEMANY PEIRÓ, Amparo (1994): *Juan Antonio Mayans y Siscar (1718-1801): Esplendor y crisis de la Ilustración valenciana*, Valencia, Ayuntamiento de Oliva.
- ALMAGRO-GORBEA, Martín y Jorge MAIER (2003): «La Real Academia de la Historia y la arqueología española en el siglo XVIII» en José BELTRÁN FORTES (editor): *Illuminismo e Ilustración: le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, páginas 1-27.
- ALVAR, Carlos (editor y traductor) (1987): *Poesía de Trovadores, Trouvères, Minnesiger (De principios del siglo XII a finales del siglo XIII)*, Madrid, Alianza Editorial.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1983): «Algunas ideas sobre teoría de la novela en el siglo XVIII en Inglaterra y España», *Anales de literatura española*, número 2 (1983), páginas 5-23.

- (1988): «Sobre la institucionalización de la literatura: Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII», *Anales Cervantinos*, tomo XXV-XXVI (1987-1988), páginas 47-63.
 - (1990): «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXVIII, número 1 (1990), páginas 219-245.
 - (1991): «Preceptiva literaria española y novela (1737-1826)», *Entresiglos*, número 1 (1991), páginas 29-56.
 - (1995): «Los hombres de letras», en el volumen colectivo *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, páginas 19-61.
 - (2004): «Nación e historia literaria a mediados del siglo XVIII en España», en Leonardo ROMERO TOBAR (editor) (2004), páginas 101-114.
 - (2005): *Ilustración y Neoclasicismo en las letras españolas*, Madrid, Síntesis.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (1992): *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Real Academia Española (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, LI).
- ÁLVAREZ MARTÍ-AGUILAR, Manuel (1996): *La Antigüedad en la historiografía española del siglo XVIII: el Marqués de Valdeflores*, Málaga, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga.
- ANDIOC, René (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March/Editorial Castalia.
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2000): ver POZUELO YVANCOS, José María y Rosa María ARADRA SÁNCHEZ.

- AUB, Max (1974): *Manual de Historia de la Literatura Española*, Madrid, Akal.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1994): «Reflexiones sobre el Concepto Histórico de la Literatura y el Arte» en *Teoría/Crítica (Teoría de la Historia de la Literatura y el Arte)*, volumen 1, 1994, páginas 13-33.
- BAASNER, Frank (1995): *Literaturgeschichte in Spanien von den Anfängen bis 1868 (Historiografía literaria en España desde los orígenes hasta 1868)*, Fráncfort del Meno, Vittorio Klostermann.
- (1998): «Una época clásica controvertida. La polémica sobre el Siglo de Oro en la historiografía literaria española de los siglos XVIII y XIX», *Revista de Literatura*, tomo LX, número 119 (enero-junio 1998), páginas 57-78.
- BAEHR, Rudolf (1981): *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 2ª reimpresión.
- BAKER, Edward (1990): «Introducción: La problemática de la historia literaria» en Bridget ALDARACA, Edward BAKER y John BEVERLEY (editores), *Texto y sociedad: problemas de historia literaria*, Ámsterdam-Atlanta, Editions Rodopi, páginas 12-18.
- (2001): «Nuestras antigüedades: la formación del canon poético medieval en el siglo XVIII», *Hispania*, volumen LXI/3, número 209 (septiembre-diciembre de 2001), páginas 813-830.
- BARJAU CONDOMINES, Teresa (1983): «Introducción a un estudio de la novela en España (1750-1808)», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII (BOCES.XVIII)*, números 10 y 11 (1983), páginas 111-130.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José J. (2003): *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737 – 1754)*. *La Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones.

- BERCHEM, Theodor (1991): «El intento de Dieze de presentar una visión global de la historia y cultura españolas», *Actas del Simposio sobre la imagen de España en la Ilustración alemana* (Madrid, 22 a 24 de mayo de 1991), Madrid, Instituto Germano-Español de Investigación de la Görres-Gesellschaft, páginas 237-264.
- BERTRAND, Jean Jacques Achille (1950): «Primicias del hispanismo alemán. El iniciador: J. A. Dieze», *Clavileño*, número I (enero-febrero 1950), páginas 9-13.
- BLECUA, Alberto (2004): «El concepto de *Siglo de Oro*», en Leonardo ROMERO TOBAR (editor) (2004), páginas 115-160.
- BOHIGAS, Pedro (1962): *El libro español (Ensayo histórico)*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BRIESEMEISTER, Dietrich (1984): «La recepción de la literatura española en Alemania en el siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXIII, número 1 (1984), páginas 285-310.
- BRIOSCHI, Franco y Costanzo Di Girolamo (1988): *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona, Ariel, 1ª edición.
- BUENO MUÑOZ, Antonio (1954): *Cien malagueños notables*, Málaga, Urania, páginas 195-198.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1976): *Exorcismos de esti(l)o*, Barcelona, Seix Barral.
- CALLE MARTÍN, José De la (1972): *Poesía y traducción: los versos de B. Brecht en español*, Tesis doctoral inédita, Tenerife, Universidad de La Laguna.
- (1996): «La métrica» en José Antonio HERNÁNDEZ GUERRERO (coordinador) (1996), páginas 215-238.

- CALVO SANZ, Roberto (1993): *Literatura, Historia e Historia de la Literatura. Introducción a una Teoría de la Historia Literaria*, Kassel, Edition Reichenberger.
- CANTO Y DE GREGORIO, Alicia M. (1994): «Un precursor hispano del CIL en el siglo XVIII: el Marqués de Valdeflores», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXCI, cuaderno III (septiembre-diciembre 1994), páginas 499-516.
- CARNERO, Guillermo (1987): «La defensa de España de Ignacio de Luzán y su participación en la campaña contra Gregorio Mayans», *Dieciocho*, volumen 10, número 2 (otoño de 1987), páginas 107-125.
- CASO GONZÁLEZ, José Miguel (1980): «De la Academia del Buen Gusto a Nicolás Fernández de Moratín», *Revista de Literatura*, XLII, 84 (1980), páginas 5-18.
- (1981): «La Academia del Buen Gusto y la poesía de la época», en *La época de Fernando VI: ponencias leídas en el Coloquio Conmemorativo de los 25 años de la Fundación de la Cátedra Feijoo*, Oviedo, Cátedra Feijoo-Universidad de Oviedo, páginas 383-418.
- CASSIRER, Ernst (1993): *Filosofía de la Ilustración*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, cuarta reimpresión de la tercera edición en español.
- CASTAÑÓN, Jesús (1973): *La crítica literaria en la prensa española del siglo XVIII (1700-1750)*, Madrid, Taurus.
- CEBRIÁN, José (1996): «Historia literaria», en Francisco AGUILAR PIÑAL (editor) (1996), páginas 513-592.
- (1997): *Nicolás Antonio y la Ilustración española*, Kassel, Edition Reichenberger.

- CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1917): *Historia de la lengua y literatura castellana*, tomo VI, Época del siglo XVIII: 1701-1828, Madrid, Tip. de la «Revista de Archivos, Bibl. y Museos».
- CHABÁS, Juan (1953): *Nueva y manual historia de la literatura española*, La Habana, Cultural S.A.
- CHECA BELTRÁN, José (1990): «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de teatro clásico*, número 5 (1990), páginas 13-31.
- (1996): «Teoría literaria», en Francisco AGUILAR PIÑAL (editor) (1996), páginas 427-511.
- (1998): *Razones del buen gusto. Poética española del Neoclasicismo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2004): *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- COLLARD, Andrée (1967): *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Editorial Castalia.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2002): «Sobre la edición perdida de Francisco de la Torre», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, volumen 20 (2002), páginas 29-38.
- COOK, John A. (1959): *Neo-classic Drama in Spain. Theory and Practice*, Dallas, Southern Methodist University Press.
- CULLER, Jonathan (2000): *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica.
- CUMMINS, John G. (1973): «Pero Guillén de Segovia y el MS. 4.114», *Hispanic Review*, 41:1 (invierno de 1973), páginas 6-32.
- DEACON, Philip (1976): «García de la Huerta, “Raquel” y el motín de Madrid de 1766», *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LVI, cuaderno CCVIII (mayo-agosto de 1976), páginas 369-387.

- (1978): «La historia interna de los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis Joseph Velázquez», *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII* (BOCES.XVIII), número 6 (1978), páginas 65-82.
- (1988): «Vicente García de la Huerta y el círculo de Montiano: La amistad entre Huerta y Margarita Hickey», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo XLIV, número II (mayo-agosto de 1988), páginas 395-421.
- (1993): «Portrait of an eighteenth-century Spanish intellectual: Luis Joseph Velázquez, marqués de Valdeflores», en Charles DAVIS & Paul Julian SMITH (eds.): *Art and Literature in Spain: 1600-1800. Studies in honour of Nigel Glendinning*, London-Madrid, Tamesis, páginas 105-116.

DESCOLA, Jean (1969): *Historia literaria de España*, Madrid, Gredos.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1949): «Esquema historiográfico de la literatura española», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de Guillermo DÍAZ-PLAJA, tomo I: «Desde los orígenes hasta 1400», Barcelona, Editorial Barna, páginas LXI-LXXV.

DOMERGUE, Lucienne (1985): «Ilustración y novela en la España de Carlos IV», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, reunido por M^a Carmen IGLESIAS, Carlos MOYA y Luis RODRÍGUEZ ZÚÑIGA, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, 3 volúmenes, tomo I, páginas 483-498.

ECK, Reimer (1991): «Origen y extensión de los fondos hispánicos de la Biblioteca Universitaria de Gotinga en el siglo XVIII», *Actas del Simposio sobre la imagen de España en la Ilustración alemana* (Madrid, 22 a 24 de mayo de 1991), Madrid, Instituto Germano-Español de Investigación de la Görres-Gesellschaft, páginas 115-166.

- EGUÍA RUIZ, Constancio, S. J. (1947): *Los jesuitas y el motín de Esquilache*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Jerónimo Zurita.
- ESCARPIT, Robert (1974): «La definición del término “literatura”», en *Hacia una sociología del hecho literario*, Madrid, Edicusa, páginas 257-272.
- ESQUINAS DE ÁVILA, Diego (1986): «Luis José Velázquez y Velasco», en *Málaga, personajes en su historia*, edición y prólogo de Miguel ALCOBENDAS, Málaga, Arguval, 2ª edición, páginas 253-256.
- FABBRI, Mauricio (1996): «Literatura de viajes», en Francisco AGUILAR PIÑAL (editor) (1996), páginas 407-423.
- FABRE ESCAMILLA, Eduardo (2002): *Enrique Jaraba Jiménez. Un pintor empresario en la Málaga de principios del siglo XX*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga-Unicaja.
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio (1993): «Sobre la narrativa española de la Edad de Oro y sus reediciones en el siglo XVIII», *Revista de Literatura*, tomo LV, número 109 (enero-junio 1993) páginas 55-84.
- FROLDI, Rinaldo (1980): «Significación de Luzán en la cultura y literatura españolas del siglo XVIII», en *Actas del sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977*, publicadas bajo la dirección de Alan M. GORDON y Evelyn RUGG, Toronto, University of Toronto, páginas 285-289.
- (1981): «El “último Luzán”», en *La época de Fernando VI: ponencias leídas en el Coloquio Conmemorativo de los 25 años de la fundación de la Cátedra Feijoo*, Cátedra Feijoo-Facultad de Filosofía y Letras-Universidad de Oviedo, páginas 353-366.
- (1983): «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII», *Criticón*, nº 23 (1983), páginas 132-157.

- (1984): «Apuntaciones críticas sobre la historiografía de la cultura y de la literatura españolas del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXIII, número 1 (1984), páginas 59-72.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (1999): «Introducción», en Ricardo de la FUENTE BALLESTEROS (editor), páginas 9-28.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (editor): *La historia de la literatura y la crítica*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (director) (1995): *Historia de la literatura española, Siglo XVIII*, volúmenes I y II coordinados por Guillermo CARNERO, Espasa Calpe, Madrid.
- GARCÍA DE LA FUENTE, Olegario (1990a): *Antología del Latín Bíblico y Cristiano*, Málaga, Ediciones EDINFORD.
- (1990b): *Introducción al latín bíblico y cristiano*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- GARCÍA LARA, Fernando (1995), «Sobre los orígenes de la historia literaria en España», en Catalina MARTÍNEZ PADILLA (editora), *A la memoria de Agustín Díaz Toledo*, Almería, Universidad de Almería, páginas 75-87.
- GARCÍA LÓPEZ, José (1962): *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-Vives, séptima edición, ampliada.
- (1987): *Historia de la literatura española*, Barcelona, Vicens-Vives, novena reedición.
- GARCÍA TEJERA, María del Carmen (1989): *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- (1996): «Los géneros literarios» en José Antonio HERNÁNDEZ GUERRERO (coordinador) (1996), páginas 177-197.

- GIL FERNÁNDEZ, Luis (1976): *Campomanes, un helenista en el poder*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- GLENDINNING, Nigel (1961): «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, tomo XLIV, cuadernos 3º-4º (julio-diciembre 1961), páginas 323-349.
- GÓMEZ MORENO (2004): «Historia y canon de la literatura española medieval: 20 años de evolución y cambios» en Leonardo ROMERO TOBAR (editor) (2004), páginas 161-175.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio (1965): *Historia de la literatura española. La Edad Moderna (siglos XVIII y XIX)*, Nueva York, Las Americas Publishing Company.
- GREEN, Otis H. (1973): «Sir John Talbot Dillon and His *Letters on Spanish Literature (1778)*», *Hispanic Review*, XLI (1973), páginas 253-260.
- GUINARD, Paul-J. (1973): *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*, París, Centre de Recherches Hispaniques.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio (coordinador) (1996), *Manual de Teoría de la Literatura*, Sevilla, Algaida.
- HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y M^a del Carmen GARCÍA TEJERA (1994): *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis.
- HOWATSON, M. C. (editor) (1991): *Diccionario de la Literatura Clásica*, Madrid, Alianza Editorial.
- HURTADO Y JIMÉNEZ DE LA SERNA, Juan, y Ángel GONZÁLEZ PALENCIA (1932): *Historia de la literatura española*, Madrid, [s.n.] (Tipografía de Archivos), tercera edición, corregida y aumentada.
- JACOBS, Helmut C. (2001): *Belleza y buen gusto. Las teorías de las artes en la literatura española del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana.
- JURETSCHKE, Hans (1951): *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC-Escuela de Historia Moderna.

- KERMODE, Frank (1990): *Historia y valor: ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Ediciones Península.
- KLEIN, Robert (1980): *La forma y lo inteligible: Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Taurus.
- LARA GARRIDO, José (1992): «"Siglo de Oro": considerandos y materiales sobre la historia, sentido y pertinencia de un término», *Analecta Malacitana*, volumen XV/1-2 (1992), páginas 173-199.
- LARSON, Paul (1997): «The Eighteenth-Century Origins of Spanish Literary History in Velázquez's *Orígenes de la poesía castellana* and Dieze's *Geschichte der spanischen dichtungskunst*», *Dieciocho*, volumen 20, número 2 (otoño de 1997), páginas 183-192.
- LAUSBERG, Heinrich (1984): *Manual de retórica literaria*, tomo II, Madrid, Gredos, 1ª edición, 2ª reimpresión.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1972): *Crónica del Diccionario de Autoridades (1713-1740). Discurso leído el día 11 de junio de 1972, en el acto de su recepción, por el Exmo. Sr.*, Madrid, Real Academia Española.
- (1985): *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, Editorial Crítica. Primera edición: anejo XLVIII de la *Revista de Filología Española*, Madrid, CSIC, 1949.
- LLORDÉN, P. Andrés (1973): *La imprenta en Málaga (Ensayo para una tipobibliografía malagueña)*, volumen I, Málaga, Caja de Ahorros Provincial de Málaga.
- LOPEZ, François (1975): «La historia de las ideas en el siglo XVIII: concepciones antiguas y revisiones necesarias», *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII* (BOCES. XVIII), número 3 (1975), páginas 3-18.

- (1979): «Comment l'Espagne éclairée inventa le Siècle d'Or», en *Hommage des Hispanistes Français à Noël Salomon*, Barcelona, Editorial Laia, páginas 517-525.
- (1981): «Aspectos específicos de la Ilustración española», en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo (ponencias y comunicaciones)*, Oviedo, Cátedra Feijoo-Centro de Estudios del siglo XVIII, volumen I, páginas 23-39.
- (1995): «El libro y su mundo», en el volumen colectivo *La República de las Letras en la España del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, páginas 63-124.
- LÓPEZ BARROSO, Ricardo (1904): *Páginas escogidas de autores malagueños con notas bio-bibliográficas*, Málaga, Tipografía de Victoriano Giral Sastre.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (2004): «La poesía del Siglo de Oro: historiografía y canon» en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, editadas por María Luisa LOBATO y Francisco DOMÍNGUEZ MATITO, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, páginas 55-87.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1987), *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, quinta edición, primera reimpresión.
- MAKOWIECKA, Gabriela (1973) *Luzán y su Poética*, Barcelona, Planeta.
- MARAVALL, José Antonio (1972): «Mentalidad burguesa e idea de la Historia en el siglo XVIII», *Revista de Occidente*, nº 107 (febrero de 1972), páginas 250-286. Recogido en *Estudios de la historia del pensamiento español del siglo XVIII*, introducción y compilación de M^a Carmen IGLESIAS, Madrid, Mondadori, 1991, páginas 113-138. Se cita por el artículo original de 1972.

- MARÍN LÓPEZ, Nicolás (1971): *Poesía y poetas del Setecientos. Torrepalma y la Academia del Trípode*. Granada, Universidad de Granada, 1971.
- (1985): «Por una *Poética* imposible: la Academia Española y la obra de Luzán», *Anales de literatura española*, número 4 (1985), páginas 13-28.
- (1994a): «Meditación del Siglo de Oro», en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, 2ª edición, aumentada, al cuidado de Agustín DE LA GRANJA, Granada, Universidad de Granada, 1994, páginas 11-29.
- (1994b): «Decadencia y Siglo de Oro», *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, V (1983-84), páginas 69-79. Recogido posteriormente en *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, 2ª edición, aumentada, al cuidado de Agustín DE LA GRANJA, Granada, Universidad de Granada, 1994, páginas 511-527. Se cita por esta última edición.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1972): *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix (1983): *La estructura de la obra literaria: una investigación de filosofía del lenguaje y la estética*, Barcelona, Ariel, tercera edición, revisada.
- MARSÁ VILA, María (1999): *El fondo antiguo en la biblioteca*, Gijón, Ediciones Trea.
- (2001): *La imprenta en los Siglos de Oro (1520-1700)*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- MATHIAS, Julio (1959): *El Marqués de Valdeflores (su vida, su obra, su tiempo)*, Madrid, A. Vasallo editor.

- MCDONALD, W. U., Jr. (1960): «Ingliš' Rambles: A Romantic Tribute to Don Quixote», *Comparative Literature*, número 12 (1960), páginas 33-41
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1901): «Prólogo» a la *Historia de la literatura española* de James FITZMAURICE-KELLY, páginas V-XLI.
- (1942): «La literatura española en Alemania por Farinelli», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, edición preparada por Enrique SÁNCHEZ REYES, tomo V, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, páginas 393-405.
- (1962): *Historia de las ideas estéticas en España. III, Siglo XVIII*, edición revisada y compulsada por Enrique SÁNCHEZ REYES, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, tercera edición.
- MEREGALLI, Franco (1977): «Sobre el teatro español en la crítica de Voltaire a los hermanos Schlegel», en Americo BUGLIANI (general editor): *The Two Hesperias. Literary Studies in honor of Joseph G. Fucilla on the ocasión of his 80th birthday*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, páginas 239-251.
- (1988): «De Luis J. Velázquez a Johann A. Dieze», en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII* (Bolonia, 15-18 de octubre de 1985), Abano Terme, Piovan Editore, páginas 303-313.
- (1990): «Panorama de las historias de la literatura española», en VV. AA.: *Historia de la literatura española*, volumen I: *Desde los orígenes al siglo XVII*, Madrid, Cátedra, páginas 25-34.
- MÉRIMÉE, Ernest (1931): *Compendio de historia de la literatura española*, traducido del francés por Francisco GAMONEDA, México, Ediciones Andrés Botas, 1931. Edición original: París, 1908.

- MESTRE, Antonio (1981): «El redescubrimiento de Fr. Luis de León en el siglo XVIII», *Bulletin Hispanique*, tomo LXXXIII, números 1-2 (enero-junio 1981), páginas 5-64.
- MOFFATT, Lucius Gaston (1960): «The Evidence of Early Mentions of the Archpriest of Hita or of His Work», *Modern Language Notes*, volumen 75, número 1 (enero 1960), páginas 33-44.
- MONTOLIU, Manuel de (1957): *Manual de historia de la literatura castellana*, 6ª edición ampliada con dos nuevos capítulos por el profesor Luis MOYA PLANA, 2 volúmenes, Barcelona, Cervantes, 1957.
- MORA, Gloria: «Literatura anticuaria», en Francisco AGUILAR PIÑAL (editor) (1996), páginas 883-914.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1986): *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Barcelona, Labor, 7ª edición.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1983): «Los poetas de nuestro Siglo de Oro vistos desde el siglo XVIII», en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo (ponencias y comunicaciones)*, Oviedo, Cátedra Feijoo-Centro de Estudios del siglo XVIII, volumen II, páginas 517-544.
- PAPELL, Antonio (1957): «La prosa literaria, del Neoclasicismo al Romanticismo», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, publicada bajo la dirección de Guillermo DÍAZ-PLAJA, tomo IV (Siglos XVIII-XIX), segunda parte, Barcelona, Editorial Barna, páginas 3-152.
- PARDO GARCÍA, Francisco Javier (1998): «Don Quijote y los eruditos. Sobre la sátira quijotesca de la pedantería en la literatura francesa del siglo XVIII», en Antonio BERNAT VISTARINI (editor), *Actas del tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas celebrado en Menorca, 20-25 de octubre de 1997*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, páginas 149-157.

- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad (2004): «La poesía de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado», *Criticón*, nº 90 (2004), páginas 5-33.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (1987): «Una teoría dieciochesca de la novela y algunos conceptos de poética», *Anales de literatura española*, número 5 (1986-1987), páginas 357-376.
- (1990): «Gregorio Mayans en la historiografía literaria española», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXXVIII, número 1 (1990), páginas 247-263.
- (1991): *En torno a las ideas literarias de Mayans*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert»-Diputación de Alicante.
- (1994): «Introducción» en su edición de Gregorio MAYAS Y SISCAR: *Escritos literarios*, Madrid, Taurus, páginas 11-75.
- PESET, José Luis y Antonio LAFUENTE (1981): «Ciencia e historia de la ciencia en la España ilustrada», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CLXXVIII, cuaderno II (mayo-agosto 1981), páginas 267-299.
- PETRONIO, Giuseppe (1990): *Historia de la literatura italiana*, Madrid, Cátedra.
- POYATOS Y ATANCE, Victoriano (1934): *Historia de la literatura española*, Valencia, Imprenta J. V. Pont Ferrer, décima edición.
- POZUELO YVANCOS, José María (2000): ver POZUELO YVANCOS, José María y Rosa María ARADRA SÁNCHEZ.
- POZUELO YVANCOS, José María y Rosa María ARADRA SÁNCHEZ: *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1976): *Medios de masas e historia del arte*, Madrid, Cátedra.

- REYES GÓMEZ, Fermín de los (2000). *El libro en España y América. Legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco/Libros. 2 volúmenes.
- RODRÍGUEZ AYLLÓN, J. Alejandro (2002): «Luis José Velázquez de Velasco» en Cristóbal CUEVAS (dirección y edición): *Diccionario de escritores de Málaga y su provincia*, Madrid, Editorial Castalia, páginas 969-974.
- RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro (1980): «Investigaciones arqueológicas del Marqués de Valdeflores en Cártama (1751-1752)», *Jábega*, número 31 (tercer trimestre de 1980), páginas 41-46.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (1999): «La historia literaria y las corrientes crítico-formales», en Ricardo DE LA FUENTE BALLESTEROS (editor): *La historia de la literatura y la crítica*, páginas 65-90
- ROGERIO SÁNCHEZ, José y Godofredo ESCRIBANO HERNÁNDEZ (1911): *Lengua castellana. Preceptiva e historia de la literatura*, Madrid, Imprenta de la Enseñanza.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1996): «La Historia de la Literatura Española en el siglo XIX (Materiales para su estudio)», *El Gnomo*, número 5 (1996), páginas 151-183.
- (1998): «Las Historias de la literatura y la fabricación del canon», en PONT, Jaume y Josep M. SALA-VALLDAURA, (editores): *Cànon literari: ordre i subversió. Actes del col·loqui internacional*, Lleida, Institut D'Estudis Ilerdencs-Fundació Pública de la Diputació de Lleida, páginas 47-64.
- (editor) (2004): *Historia literaria / Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

- ROSSI, Giuseppe Carlo (1967): *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII. (Temas españoles. Temas hispano-portugueses. Temas hispano-italianos)*, Madrid, Gredos.
- ROZAS, Juan Manuel (1984): «Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación del término» en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, páginas 411-428.
- RUIZ VEINTEMILLA, Jesús María (1978): «En torno a Jorge Pitillas y a don Hugo Herrera de Jaspedós», *Revista de Literatura* XL (79/80), julio-diciembre 1978, páginas 71-101.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1981): «Los orígenes de la historia literaria de España. Los medievalistas», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, páginas 649-662.
- SARMIENTO, Edward (1958): «Sobre la idea de una escuela de escritores conceptistas en España», en Charles Vincent Aubrun [et al.] *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Cátedra Gracián-Institución Fernando el Católico, páginas 145-53.
- SARRAILH, Jean (1992): *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, cuarta reimpresión. Primera edición en francés, 1954. Primera edición en español, 1957.
- SCHULTZ, Franz (1984): «El desenvolvimiento ideológico del método de la historia literaria», en el volumen colectivo *Filosofía de la ciencia literaria*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, páginas 3-47.
- SEBOLD, Russell P. (1970): «Análisis estadístico de las ideas poéticas de Luzán: Sus orígenes y su naturaleza», en *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Madrid, Editorial Prensa española, páginas 57-97.

- (1977): «Prólogo» a Ignacio DE LUZÁN, *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789), Barcelona, Labor.
- (1992): «Periodización y cronología de la poesía setecentista española», *Anales de literatura española*, nº 8 (1992), páginas 175-192.
- (1996): «Los verdaderos sabios de la poesía», en *El siglo que llaman ilustrado: Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, coordinado por Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS y José CHECA BELTRÁN, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, páginas 807-813.
- (2003): *Lírica y poética en España, 1530-1870*, Madrid, Cátedra.
- SERÍS, Homero (1949): *Manual de bibliografía de la literatura española*, Syracuse [Nueva York], Syracuse University Press.
- SHAWCROSS, John T. (1998): «John Milton and His Spanish and Portuguese Presence», *Milton Quarterly*, volumen 32, número 2, mayo de 1998, páginas 41-52.
- SIMÓN DÍAZ, José (1979): «Historias de la literatura española. (Índice cronológico)» en *Cuadernos bibliográficos*, XXXVIII [Miscelánea VI], Madrid, CSIC, páginas 15-30.
- (1983a): *Bibliografía de la literatura hispánica. I, Fuentes generales*, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica, 3ª edición corregida y actualizada.
- (1983b): *El libro español antiguo. Análisis de su estructura*, Kassel, Edition Reichenberger.
- SULLÀ, Enric, compilador, (1998): *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros. [Contiene textos de H. Bloom, J. Culler, H. L. Gates Jr., H. U.

Gumbrecht, W. V. Harris, F. Kermode, J.-C. Mainer, W. Mignolo, J. M^a Pozuelo y L. S. Robinson]

TACCA, Óscar (1968): *La historia literaria*, Madrid, Gredos.

TORTOSA LINDE, María Dolores (1988): *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, Departamento de Filología Española-Universidad de Granada.

UHAGÓN Y GUARDAMINO, Francisco Rafael de, marqués de Laurencín, (1926): *Don Agustín de Montiano y Luyando (1697-1764), Primer Director de la Real Academia de la Historia. Noticias y documentos*, Madrid, Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos».

URZAINQUI, Inmaculada (1984): *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII (En su tercer centenario)*, Oviedo, Cátedra Feijoo, Centro de Estudios del siglo XVIII (Universidad de Oviedo).

— (1987): «El concepto de *historia literaria* en el siglo XVIII», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Madrid-Oviedo, Gredos-Universidad de Oviedo, 1987, volumen III, páginas 565-589.

— (1988): «Notas para una poética del *interés* dramático en el siglo XVIII», *Archivum*, tomos XXXVII-XXXVIII (1987-1988), páginas 573-603.

— (1994): «La literatura medieval ante la historiografía literaria del siglo XVIII: criterios y actitudes», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989), edición al cuidado de María Isabel TORO PASCUA, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV-Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, tomo II, páginas 1103-1114.

— (2004): «Hacia una teoría de la historia literaria en el siglo XVIII: competencias del historiador» en Leonardo ROMERO TOBAR (editor) (2004), páginas 209-236.

- VALBUENA PRAT, Ángel (1982): *Historia de la literatura española*, novena edición ampliada y puesta al día por Antonio PRIETO, Barcelona, Gustavo Gili, tomo quinto: Siglo XVIII - Romanticismo.
- (1974): *Literatura Castellana. Los grupos geográficos y la unidad literaria*, Barcelona, Editorial Juventud, tomo I: «De los orígenes al Romanticismo».
- VALVERDE, José María (1969): *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Guadarrama.
- VARGAS ZÚÑIGA Y MONTERO DE ESPINOSA, Antonio, marqués de Siete Iglesias (1981): *Real Academia de la Historia. Catálogo de sus individuos. Noticias sacadas de su archivo*. Madrid, Real Academia de la Historia.
- VÁZQUEZ MARÍN, Juana (1996): «Literatura costumbrista» en Francisco AGUILAR PIÑAL (editor) (1996), páginas 369-405.
- VELASCO MORENO, Eva (2000): *La Real Academia de la Historia en el siglo XVIII. Una institución de sociabilidad*, Madrid, Boletín Oficial del Estado y Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- WELLEK, René (1983): *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia.
- WELLEK, René y Austin WARREN (1985): *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, cuarta edición.
- YNDURÁIN, Domingo (1979): *Introducción a la metodología literaria*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- ZAMORA BERMÚDEZ, Manuel (1989): «Contribuciones del marqués de Valdeflores a la Historia», *Jábega*, número 63, primer trimestre de 1989, páginas 31-38.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1999): *Historia de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe.

- ZAVALA, Iris M. (1971): «Hacia un mejor conocimiento del siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XX, número 2 (1971), páginas 341-360.
- (1975): «Clandestinidad y literatura en el setecientos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XXIV, número 2 (1975), páginas 398-418.
- ZULETA, Emilia de (1969): «La literatura nacional en las *poéticas* españolas», *Filología*, año XIII (1968-1969), páginas 397-426.

