



PENGUIN  CLÁSICOS

POESÍA DE LOS SIGLOS DE ORO

EDICIÓN DE FOUPE FEDRAZA Y MILAGROS RODRÍGUEZ CÁCERES

3. POESÍA DE LOS SIGLOS DE ORO

La poesía de los Siglos de Oro tiene como característica más destacada la convivencia de distintos modelos, tendencias y corrientes que podemos sintetizar en el siguiente cuadro:

1. Poesía en metros castellanos (octosílabos, hexasílabos y tetrasílabos)

-De raíz y sabor popular:

- Villancicos
- Canciones paralelísticas
- Romances

-De carácter culto: poesía de cancionero (redondillas, glosas, canciones trovadorescas...)

2. Poesía en metros italianos

-Lírica petrarquista: sonetos y canciones

-Lírica de inspiración clásica:

- Virgiliana: églogas
- Horaciana: odas, epístolas

Estas variedades, y otras que no caben en este esquema, se perpetuaron a lo largo de los siglos áureos y fueron cultivadas por la mayor parte de nuestros poetas. Casi todos utilizaron indistintamente endecasílabos y octosílabos, formas tradicionales castellanas y moldes italianos, aunque en algunos casos los resultados estéticos en una u otra corriente fueron desiguales.

La tradición castellana

La tradición castellana hundía sus raíces en las formas líricas del siglo XV. La poesía culta octosilábica cultivada en la corte de Juan II (redondillas, canciones, glosas...), conocida como *poesía de cancionero* (porque se difundió en antologías o cancioneros) y *lírica cortesana* (porque se cultivó en las cortes reales y de los grandes señores), mantuvo su vigencia a lo largo del siglo XVI y pervivió en el XVII a través del teatro y de las composiciones líricas que glosaban (comentaban, recreaban) breves poemas (redondillas o quintillas) de otros autores. En nuestra antología encontramos varios ejemplos de estas formas poéticas.

En la corte de los Reyes Católicos se pusieron de moda los cantarcillos populares que, hábilmente recreados por poetas cultos, gozaron de la predilección de la aristocracia. La moda se extendió también a Portugal: las reinas portuguesas de finales del siglo XV y principios del XVI fueron infantas castellanas. Autores como Juan del Encina o Gil Vicente escribieron y musicaron villancicos imitando y depurando los que cantaba el pueblo. En estos poemas se combina una aparente ingenuidad (casi siempre es un pastor o labriego el que canta sus penas amorosas) con cierta ironía y condescendencia. Al leer, por ejemplo, el villancico «Ay, triste que vengo / vencido de amor...», no podemos olvidar que estos versos están escritos por un poeta refinadísimo que adopta la voz de un rústico pastor para ser escuchado por la corte de los duques de Alba o la del príncipe don Juan (hijo de los Reyes Católicos).

Tanto Juan del Encina como Gil Vicente y otros poetas que siguieron sus huellas, supieron aprovechar la musicalidad, las imágenes, la expresividad sentimental que caracterizaba a la tradición oral y anónima para crear una lírica que transformaba y continuaba los villancicos (canciones de villanos) que se oían por las calles de las aldeas y pueblos.

Algo parecido ocurrió con el romance. El modelo de los poemas anónimos y populares fue refundido desde la óptica culta (se tendió a la consonancia, frente a la asonancia popular) y se convirtió en vehículo de una poesía alegórica que representaba los conflictos íntimos del enamorado, como puede verse en «Mi soledad en sosiego...» de Juan del Encina.

La incorporación del italianismo

Es bien conocido el proceso de incorporación de los metros y las formas italianas a la poesía española. Ya en el siglo XV se habían realizado, aunque con poca fortuna, los primeros intentos de aclimatación. El marqués de Santillana había compuesto, entre 1438 y 1458 aproximadamente, *Cuarenta y dos sonetos fechos al itálico modo*, conato de adaptar el endecasílabo y la estructura del soneto a nuestra lengua. No se logró en esta ocasión el propósito. El marqués no fue capaz de oír, sentir, recrear y transmitir el ritmo sutil de los endecasílabos. El resultado, quitada la gloria del intento, fue poéticamente muy poco feliz y no tuvo continuadores.

Casi un siglo más tarde, en 1526, en la Granada en que Carlos I había instalado su corte, el embajador veneciano Andrea Navagero sugirió al poeta y humanista barcelonés Juan Boscán el escribir en castellano sonetos, canciones y otras variantes poéticas que en Italia habían alcanzado tanta brillantez. Lo intentó Boscán, con éxito mediocre; pero logró interesar en esa experiencia poética a su amigo Garcilaso de la Vega, hijo de una noble familia toledana, militar al servicio del emperador y lírico de finísimo oído y extraordinaria sensibilidad.

Poco después de la entrevista entre Boscán y Navagero, Garcilaso viaja a Italia y asiste a la coronación de Carlos V como emperador, que se celebra en Bolonia. Más tarde, vive una larga temporada en Nápoles y entabla amistad con los poetas italianos más importantes de su tiempo. Estos contactos y su singular intuición poética permitieron que creara una obra breve (cuarenta sonetos, cuatro canciones, una oda horaciana, dos elegías, una epístola, tres églogas, algún poema latino y varios villancicos), que pronto se convirtió en el modelo de los poetas españoles de su época por su musicalidad y perfección formal, por la hondura de su sentimiento y la elegancia y propiedad de su lengua.

Garcilaso murió prematuramente en 1536, al intentar asaltar una fortaleza en el sur de Francia, y su amigo Boscán se encargó de la edición póstuma de sus poemas; pero murió en 1542, antes de ver impreso el volumen. Finalmente, en 1543, en la imprenta barcelonesa de Carles Amorós, aparecieron las *Obras de Boscán con algunas de Garcilaso de la Vega*. El intenso contacto con Italia y con la poesía italiana y la lectura de los versos garcilasianos consiguieron que en pocos años el endecasílabo, el soneto, las canciones, los tercetos, las liras... se aclimataran a la lengua castellana. Con estos elementos técnicos llegó también toda una escuela poética: el petrarquismo, con su especialización en el análisis de los procesos amorosos, la introspección, el sutil neoplatonismo que convertía a la amada en reflejo terrenal de la perfección divina. Una filosofía del amor tejida con tópicos reiterados en todos los poetas, a la que Garcilaso inyecta nueva fuerza con la apelación a elementos autobiográficos. Sus más celebrados poemas, como la *Égloga I*, parecen estar inspirados por sus imposibles amores con una dama portuguesa, Isabel Freire, casada y muerta prematuramente de parto.

Toda una escuela poética continuó la obra del poeta toledano y asentó definitivamente el italianismo en España: Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña, el portugués Francisco Sá de Miranda...

La poesía introducida por Garcilaso y Boscán cautivó a las minorías cultas y se extendió rápidamente a otros grupos sociales menos preparados. Prueba de ello es su presencia en los libros de música. A través del canto, la poesía italianista pudo llegar a amplios sectores de la población que no sabían leer ni disponían del dinero necesario para comprar un libro.

Resistencias a la poesía italiana

Esta revolucionaria ampliación de las formas poéticas españolas hubo de enfrentarse a ciertas resistencias de los sectores más apegados a la tradición. La extensión del endecasílabo, su ritmo suave y poco marcado y la distancia entre las rimas (o la ausencia de ellas en versos blancos) provocaban el desconcierto de algunos lectores acostumbrados a la agilidad del octosílabo y a la cercanía de las consonancias. Para aquellos oídos no familiarizados con la sutil armonía de los versos italianos la nueva poesía venía a identificarse con la prosa, con una prosa de largos periodos, confusa y casi ininteligible. Es tópico vincular esta reacción contra la invasión extranjera a la figura de Cristóbal de Castillejo, que escribió algunas sátiras ridiculizando la nueva poesía.

Los nuevos géneros poéticos: italianismo y clasicismo

La revolución garcilasiana triunfó y con ella no solo llegaron a España los géneros y formas característicos de Italia, sino que se crearon las condiciones para naturalizar la tradición clásica. Gracias a la ductilidad, empaque y nobleza del endecasílabo, los españoles se sintieron con fuerza para imitar los modelos latinos y griegos. El propio Garcilaso había sentado el precedente al escribir una oda horaciana (*Ode ad Florem Gnidi*), tres églogas (tras las huellas de Virgilio y sus imitadores italianos) y una epístola familiar y moral en la línea de Horacio.

La poesía en tiempos de Felipe II

Los poetas de la segunda mitad del siglo XVI (reinado de Felipe II) continuaron esa doble senda: poesía amorosa petrarquista y poesía moral de inspiración horaciana. El sevillano Fernando de Herrera, poeta amoroso en sus sonetos, canciones y elegías, puede considerarse un representante de excepción del petrarquismo, aunque también cultivó la poesía moral. Fray Luis de León, admirador y traductor de Horacio, es autor de una veintena de odas originales que se acercan a su modelo en su estructura y concepción formal; pero que varían su sentido y valor al ser reflejo genuino de un vehemente deseo de paz que contrasta con su agitada vida personal, sus luchas en la universidad de Salamanca, la denuncia de que fue objeto ante la Inquisición y el proceso del que salió absuelto tras cuatro años de cárcel y

aislamiento.

Los endecasílabos y heptasílabos que Garcilaso había aclimatado fueron el instrumento predilecto de estos poetas (Herrera cultiva profusamente el soneto, la elegía en tercetos, la canción, las lirias; fray Luis casi siempre emplea las lirias, a veces de seis versos); pero también acudieron en ocasiones a los octosílabos en quintillas («Aquí la envidia y mentira...») o redondillas («Callo la gloria que siento...»).

Esta pluralidad de incitaciones poéticas (en la métrica, en las formas genéricas, en los contenidos) fue común a otros poetas coetáneos y puede apreciarse en la breve muestra que ofrece nuestra antología: Baltasar de Alcázar escribe poesía jocosa y bienhumorada en octosílabos; Francisco de Figueroa y Francisco de la Torre, sonetos amorosos y morales; Francisco de Aldana, epístolas morales y filosóficas, etc. etc.

Singular es la obra de los poetas místicos, en especial la del carmelita descalzo san Juan de la Cruz, que nunca se propuso ser un poeta o escritor profesional. Es probable que sus sorprendentes hallazgos estéticos se deban precisamente a la despreocupación por los códigos y patrones dominantes. Los usó en la medida en que su genio se encontraba a gusto en ellos y los rompió y trascendió cuando lo exigían nuevas necesidades expresivas, más hondas y radicales que las que campeaban por cancioneros cortesanos e italianizantes. Creó una poesía simbólica nacida de una alta tensión humana, en la cárcel, en medio de la persecución, la lucha y una tremenda soledad física y moral. De ese punto de sufrimiento y dolor surgió una poesía de estremecido erotismo y de una sorprendente modernidad.

El romancero nuevo y otras manifestaciones de la tradición castellana

Precozmente, en la segunda mitad del reinado de Felipe II, empieza a escribir y alcanzar fama una joven generación que, en apenas veinte años, consigue que sus poemas, en especial sus romances, sean cantados por músicos profesionales, por los ciegos en las esquinas y por gentes de toda condición en sus tareas cotidianas. Así nace y se consolida el *romancero nuevo* o *romancero artístico*, por contraposición al romancero viejo y popular que procedía de la Edad Media y se había fijado y difundido a lo largo del siglo XVI.

Estos poemas novedosos circularon de forma anónima y se imprimieron sin nombre de autor en pliegos sueltos y en diminutos libros que presentaban el título genérico de *Flores de romances nuevos y canciones* (la primera de estas *Flores* se publica en 1589). Aunque los nombres de los autores no figuren en las primeras ediciones, los poetas más eminentes de esta generación fueron Lope de Vega y Luis de Góngora, acompañados de otros muchos como Pedro Liñán de Riaza, Miguel de Cervantes, Gabriel Lobo Lasso de la Vega, Luis de Vargas Manrique, Juan de Salinas, etc. etc.

El género que antes alcanzó favor popular fue el de los romances moriscos. Inspirados en los romances fronterizos tradicionales, de carácter histórico, se desarrollan en el mítico marco colorista de unas imaginarias cortes hispanomusulmanas: Granada, Toledo, Zaragoza...

Los argumentos son trasunto idealizado de las peripecias amorosas de sus jóvenes creadores. Bajo el disfraz moro, nos encontramos con una muestra de exhibicionismo sentimental. Sus protagonistas (Azarque, Zaide, Gazul, Audalla...) viven pasiones arrebatadas, separaciones y reconciliaciones, gustos y disgustos con sus amadas (Celindaja, Zaida, Adalifa...). Esta suerte de poética revista del corazón entusiasmó a los oyentes y lectores. Su desmesurado éxito fue, al mismo tiempo, la causa de su rápida ruina: la reiteración de temas, motivos y expresiones cansaron al público y provocaron parodias y caricaturas. Sin embargo, el mundo soñado de las cortes nazaríes, el gesto heroico y teatral, el ambiente suntuario y lujoso, la gallardía y el nervio de sus octosílabos quedaron para siempre grabados en la imaginación poética de sus contemporáneos y de las generaciones posteriores.

Tras la moda y el cansancio de los romances moriscos, vino la de los pastoriles. Ahora el disfraz elegido es el de un pastor, casi siempre melancólico y triste, que expone sus cuitas amorosas. De nuevo surgen los seudónimos poéticos (Belardo es Lope de Vega; Riselo, Liñán de Riaza; Filis, Elena Osorio, amante de Lope...) que parecen velar la historia amorosa que recrea el romance, pero la descubren a los conocedores de la clave. A diferencia de los moriscos, volcados hacia el exterior en el gesto arrebatado, los pastoriles acostumbran a tener un tono íntimo, blandamente sentimental. El colorido brillante de ropas, armas y fiestas se sustituye por el matiz gris y desvaído y el tono quejumbroso de los protagonistas.

Junto a estas dos especies dominantes, el romancero nuevo presenta otras muchas variedades, como el caprichoso e irónico poema autobiográfico «Hortelano era Belardo...», que escribe Lope en su destierro en Valencia, y el delicado romancillo «La más bella niña...» de Luis de Góngora.

Estos romances escritos en los veinte últimos años del siglo XVI se reunieron en una magna colección titulada *Romancero general* (1600); pero no se detuvo aquí la creación y evolución del género. En los años posteriores adoptó nuevos tonos: Góngora puso particular cuidado en su elaboración formal («En un pastoral albergue...») y también en la creación de complejas e hilarantes parodias; Quevedo profundizó en el romance conceptista, empedrado de juegos de palabras, que destila –quizá sin proponérselo– una pesimista visión del mundo y el hombre («Pariome adrede mi madre...»), y creó un nuevo género: la jácara, relato esperpéntico de las hazañas y sufrimientos de un delincuente («Ya está guardado en la trena...»); Lope en su vejez escribió romances sentenciosos («A mis soledades voy...») y elegíacos. Como puede verse por las muestras, el romancero barroco es un complejo mundo con una

evolución interesantísima.

Junto a los romances, se cultivaron también las canciones de sabor tradicional («En las mañanicas...»), los villancicos («Bienes da Fortuna...») y seguidillas («Río de Sevilla...»).

La lírica culta en metros castellanos tiene una renovada expresión en todos los poetas: véanse las glosas de Vicente Espinel («Contentamientos pasados...») y del conde de Salinas («No es menester que digáis...») o las redondillas de sor Juana Inés de la Cruz («Hombres necios que acusáis...»).

La renovación barroca de la poesía amorosa y moral endecasilábica

La poesía italianista (sonetos, canciones, epístolas en tercetos) cobra un nuevo empuje gracias a la obra de los grandes poetas del periodo: Lope de Vega, Góngora y Quevedo.

En manos de Lope, la poesía amorosa de raigambre petrarquista adquiere un acento personal y directo mediante la evocación de referencias autobiográficas. No quiere esto decir que el poeta describa con puntualidad notarial las peripecias de sus amores, sino que recrea los tópicos de la escuela con un acento nuevo y vivo que trasmite al lector una inusual sensación de autenticidad. Véase, como ejemplo, el soneto «Desmayarse, atreverse, estar furioso...». Se trata de una definición tópica del amor por medio de elementos antitéticos. Pero el ritmo nervioso de los endecasílabos, el encadenar situaciones vividas en rápida enumeración y la firma final («Quien lo probó, lo sabe») lo destacan entre otras muestras del género.

Para transmitir esa impresión de autenticidad, Lope recurrió a episodios reales de su vida sentimental y los recreó poéticamente con tanta intensidad que incluso él mismo llegó a confundir lo ocurrido en la realidad con lo expresado en sus versos.

El sentimiento amoroso vertido en moldes petrarquistas tiene un momento culminante en las *Rimas* (1602, 1604) de Lope de Vega y se prolonga, vuelto a lo divino, en las *Rimas sacras* (1614). En el último libro que publicó, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos* (1634), ofrece una visión irónica y humorística de los mismos tópicos que había recreado con pasión en los años precedentes. Véase, a título de ejemplo, el delicioso poema *La pulga*. Góngora cultiva un petrarquismo caracterizado por la perfección formal, la rotundidad expresiva. Sus poemas amorosos no pasan de ser ejercicios poéticos magníficamente resueltos. Hemos elegido un poema de reflexión moral, de exaltación de la belleza y el desengaño («Mientras, por competir con tu cabello...»), y otro en elogio de su ciudad natal («¡Oh excelso muro, oh torres coronadas...!»).

La poesía amorosa de Quevedo vuelve sobre los tópicos del petrarquismo, que renueva por medio de un lenguaje violento, hiperbólico, paradójico... No parece que tenga relación directa con su vida sentimental, de la que poco sabemos. La proyección personal del artista no está en la materia desarrollada, sino en la estremecida expresión de esos pensamientos mil veces repetidos.

Lo mismo puede decirse de la lírica moral, religiosa y metafísica. Quevedo utiliza el pensamiento estoico de Séneca: sobre la muerte que está en nosotros desde el nacimiento, sobre la contemplación de la inevitable fuga del tiempo, sobre la aceptación gozosa del morir; pero lo renueva al ofrecérselo con una violenta rotundidad expresiva, apurando las posibilidades de la lengua, cambiando las categorías gramaticales («soy un fue, un será y un es cansado»), recreando el discurrir temporal en el mismo momento de la elocución («hoy se está yendo sin parar un punto»), utilizando imágenes concretas y tangibles para expresar lo abstracto («en el hoy y mañana y ayer junto / pañales y mortaja»).

Góngora y Quevedo cultivaron, además, la poesía burlesca, tanto en octosílabos como en endecasílabos. En ella acumulan juegos de palabras envenenados, chistes, imágenes caricaturescas, hipérboles exorbitadas... Un juego, divertido y fascinante, de pirotecnia verbal, que, en algunas ocasiones («Anacreonte español...», «Yo te untaré mis versos con tocino...») se pone al servicio del insulto personal.

Lope, Góngora y Quevedo son, sin disputa, los mayores recreadores de la tradición italianista, tanto en la poesía amorosa como en la moral. Pero no son los únicos. Junto a ellos hay que citar poetas excelentes como Pedro de Espinosa, que escribe una intensa y emotiva poesía religiosa, los hermanos Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, un interesante grupo de líricos sevillanos que florecen en los primeros años del siglo (Juan de Arguijo, Francisco de Medrano, Francisco de Rioja, Andrés Fernández de Andrada), el riojano Francisco López de Zárate, el cordobés Luis Carrillo y Sotomayor...

Entre sus valiosas creaciones, sobre todo en la poesía de contenido moral, cabe destacar la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada. En 68 tercetos encadenados el poeta desarrolla los principios morales del pensamiento estoico, en un lenguaje culto, equilibrado, natural y elegante. Es el más alto ejemplo de epístola moral que ha dado nuestra lengua.

Intenso poeta amoroso es el conde de Villamediana, de vida turbulenta, que recrea en sus versos la fatalidad que arrastra al amante hacia la destrucción, aunque le quede «la gloria, con caer, de haber subido».

Contribuyen con brillantez al mantenimiento de esa tradición Pedro Soto de Rojas, Gabriel Bocángel y, como remate y colofón de los Siglos de Oro, la poetisa mejicana sor Juana Inés de la Cruz.

La poesía culterana

En el siglo XVII la mayor parte de los poetas participan al mismo tiempo de la inclinación a lo popular (romances, letrillas y villancicos) y de la aspiración a una poesía cultista, que utilice los recursos que ponen a su alcance la familiaridad con el mundo clásico, el conocimiento de los pensadores antiguos, de la Biblia, etc.

En muchos de sus poemas Lope de Vega, Quevedo, Arguijo, Carrillo y Sotomayor... son decididamente cultistas. Sin embargo, se acostumbra a reservar el nombre de culteranismo a la revolución poética que culminó en los dos poemas mayores de Luis de Góngora: *Fábula de Polifemo* y *Galatea y Soledades*.

Con ellos se buscaba la creación de un arte difícil, solo inteligible para lectores de desmedida erudición y capaces de dedicar tiempo y paciencia al gozo de desentrañar los versos. Góngora empleó hipérbatos, latinismos, imágenes de segundo y tercer grado (es decir, creadas a partir de otra imagen) ... Por ejemplo, cuando al principio de las *Soledades* se dice que el protagonista fio «a una Libia de ondas su camino», el lector tiene que entender que *Libia* es una metonimia por *desierto* y que *desierto de ondas* es una metáfora que significa «mar».

Los poemas mayores de Góngora fijaron dos géneros que ya habían contado con notables cultivadores: la fábula mitológica (pieza narrativa no muy extensa) y el poema descriptivo. En ambos predominan elementos característicos de la lírica: imágenes, ritmo, aliteraciones; lenguaje, en suma, que atrae la atención del lector sobre sí mismo, en vez de dirigirla hacia la acción narrada o hacia los objetos descritos. Cada verso es cincelado, trabajado hasta el más mínimo detalle, en busca de una expresión original, novedosa, sorprendente.

Este cultismo oscuro, ininteligible para los no iniciados, provocó una violenta polémica entre los poetas y lectores del siglo XVII. Lope, creador tan culto como popular, criticó los recursos gongorinos porque desnaturalizaban la lengua española; pero, al mismo tiempo, intentó crear fábulas mitológicas cultistas (*La Filomena*, *La Circe*, *La rosa blanca*...) en las que se pueden rastrear huellas del estilo de su rival. Quevedo parodió y ridiculizó sin piedad la «jerigonza» del cordobés. En cambio, otros muchos aplaudieron e imitaron los atrevimientos culteranos. Góngora contó con aventajados discípulos: el conde de Villamediana, gran poeta petrarquista del amor, compuso interesantes fábulas mitológicas; Pedro Soto de Rojas publicó un extenso y complejo poema en el que pinta y medita sobre su carmen granadino: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*; sor Juana Inés de la Cruz compuso *Primero sueño*, en que describe los misterios de la noche.

El éxito del cultismo gongorino durante el siglo XVII y los primeros años del XVIII contrasta con el desprecio en que cayó en tiempos posteriores, hasta las primeras décadas del siglo XX, en que se vio a mejor luz esta poesía difícil y oscura, se comprendió su sentido y fue objeto de una radical revaloración.

En resumen

La lírica de los Siglos de Oro ha dado media docena de poetas excepcionales (Garcilaso, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Lope de Vega, Góngora, Quevedo), unas docenas de magníficos poetas (pueden incluirse aquí todos los antologados); pero, como anunciábamos al empezar la introducción, lo más prodigioso quizá sea su variedad y riqueza: lo nacional y lo foráneo, lo popular y lo culto, lo tradicional y lo revolucionario alientan en una de las etapas más admirables de la poesía universal.