

RENOVACIÓN DEL ORDEN GENÉRICO: LAS FLORES DE POETAS ILUSTRES (1605)

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

No ha sido el siglo XX el mejor de los tiempos para el estudio de los géneros literarios. Primero, las corrientes idealistas y formalistas, con el estudio de la obra en sí, prescindieron de las relaciones entre los textos. Después de la semiótica, las corrientes postestructuralistas volvieron a cuestionar las perspectivas sistemáticas, hasta alcanzar el paroxismo de la deconstrucción. En el tránsito al siglo XXI el debate sobre el canon, al situarse en este horizonte, ha acabado remitiendo a la subjetividad del gusto privilegiado cualquier principio de ordenación.

A la dificultad metodológica se suma en el caso de la aproximación crítica a los géneros líricos en el período áureo¹ la inherente al propio objeto de estudio, toda vez que en el discurso clasicista carece de operatividad (y aun de existencia) la noción de género, como evidencian los estruendosos silencios de las preceptivas. De manera radical, la ausencia procede de la inexistencia misma de la “literatura”², concepto histórico moderno y vinculado al romanticismo, frente al que sólo hallamos las nociones de poética y retórica, a las que paulatinamente se suman las reglas de la métrica³. Del conjunto brotan unos elementos de codificación de carácter externo y apriorístico respecto a la propia escritura, sometida a un persistente principio de imitación en cuyo dominio se consagran (como canónicos y como elementos de modelización) los *auctores*. Convertidos éstos en verdaderos dechados, no podemos, sin embargo, identificarlos estrictamente con moldes genéricos, si atendemos a la moderna noción de género, con su dinámica y su sentido dialéctico, frente a la concepción clásica de la formalización textual o, por mejor decir, discursiva.

En ese sentido clásico y clasicista de la *fabula* y de la *oratio* no falta, como es sabido, el concepto de *genus*, pero su operatividad es reducida a un sentido retórico, cruzado además con nociones como la de estilo y manera, en lo que pesa tanto la herencia medieval⁴ como la raíz aristotélica. De la lógica del Estagirita procede la distinción entre género y especie, base de toda la clasificación y definición ontológicas, todavía aplicadas por Cascales a la jerarquización de las formas⁵, y, sobre todo, en su fragmentaria *Poética* y su silencio al respecto arraiga el

menosprecio de la lírica (Ruiz Pérez 1995) y su casi total falta de codificación, de manera particular en lo relativo a su formalización genérica. Bien se observa en las diferencias entre los dos grandes proyectos editoriales vinculados a las cumbres mayores de la lírica castellana del XVII⁶: mientras Chacón dispone su recopilación manuscrita por metros, subdivididos en función de la modalidad, el *Parnaso* de Quevedo sigue justo el modelo opuesto, ordenando por temas (tono o modalidad) y relegando la métrica a pauta secundaria. Será necesario, pues, indagar en la práctica editorial lo que silencian las poéticas y los tratados específicos, incluyendo los paratextos de distinta índole, en una evidente realidad planteada como prueba de una pretendida incapacidad renacentista para la teoría genérica.

Si bien es cierto que la poética vigente no favorecía la formalización de dicha perspectiva, no debemos olvidar su implícita acción en el trasfondo de dos factores que, iniciados en España con el siglo XVI, adquieren particular trascendencia al finalizar esta centuria: de una parte, la progresiva valoración de la lengua romance, con sus parejas dimensiones política y poética en la normalización de las formas de expresión de las letras vulgares (Lecerclé), desde su reivindicación defensiva (basada en la *imitatio* de los modelos clásicos) a su orgullosa afirmación (en paralelo a la actitud de *emulatio* respecto a los precedentes grecolatinos o italianos); y, del otro lado, la formalización editorial por una imprenta en expansión, donde tienen cabida desde los grandes modelos, clásicos o romances, con o sin comentario, a unos profesionales del verso⁷, que encauzan su producción en volúmenes de “varias rimas”, pero alejados ya de los esquemas impuestos por los modelos manuscritos, en particular el heteróclito cartapacio, en el que el lector-recolector prescinde de cualquier voluntad de ordenación y clasificación tipológicas.

Ambas premisas, la del contexto metodológico y la de la especificidad del objeto, condicionan, pero no eximen de la conveniencia de adoptar una perspectiva en la que mantengan operatividad nociones como “sistema” y “modelo” para definir una más o menos implícita caracterización genérica, con sus rasgos de estructura (basada en relaciones de semejanza y de oposición) y, sobre todo, de historicidad, en su doble dimensión sincrónica y diacrónica. O, lo que es lo mismo, asumo la perspectiva del conjunto de formas genéricas como un sistema estructurado e integrado en una estructura más amplia, marcadas ambas por la dinámica del cambio. En la vía de un análisis sistemático de los géneros como paradigma diacrónico, además de la ya ensayada perspectiva del desarrollo y transformación de un género individual, es posible y conveniente contar con el complemento metodológico del acercamiento a una de las sincronías del sistema y su correspondiente

realización del paradigma, sobre todo cuando resultan relevantes en el proceso de renovación del orden genérico. Concretamente, propongo en lo que sigue una metodología de análisis basada en 1) la elección de un *corpus*, en este caso las *Flores* de Espinosa, histórica, formal y literariamente significativo; 2) su incardinación en el desarrollo diacrónico, para considerar las formas genéricas (del conjunto y de cada una de sus piezas) en relación con los modelos precedentes, con objeto de acercarse a la pertinente especificidad de su caracterización; y 3) la determinación de una perspectiva de caracterización genérica con la historicidad como componente sustantivo.

La modelización vigente en el cambio de siglo

En el panorama de los volúmenes impresos, nos encontramos como elemento característico en las últimas décadas del XVI con el predominio de conjuntos editoriales unificados por su carácter métrico o temático, sobre todo a partir del éxito del “romancero nuevo”. Así, se multiplican los volúmenes de coplas y villancicos, de romances o de sonetos, como formas hegemónicas, aunque sin excluir modelizaciones complementarias o en forma de apéndices⁸; no faltan agrupaciones seriadas de odas o églogas⁹, e incluso volúmenes de distribución tripartita de estas series, como el significativo *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro* (Zaragoza, 1605), de Andrés Rey de Artieda¹⁰; además de por su fecha y por sus materias, podemos ver en este volumen un carácter axial por su readaptación de un orden compositivo y dispositivo con base en el sistema grecolatino, con sus agrupaciones de contenidos temáticos (o tonales) y formas métricas, de las que proceden a la vez los grupos genéricos y las modalidades dispositivas en “libros”; la traducción de este concepto a finales del XVI no puede desligarse de la influencia de la imprenta y sus novedosas pautas de disposición, origen de una nueva distinción estilística, sociológica y genérica, entre quienes se rigen por razones estrictamente editoriales (dominantes en los géneros vulgares y sus cultivadores) y aquellos en quienes tienen más peso los criterios autoriales (vigentes en la práctica de los géneros cultos, con sus vertientes y autores neoclásicos y manieristas).

Junto a los volúmenes uniformes, prácticamente indisociables en su génesis del formato impreso, permanecen los conjuntos editoriales de disposición unitaria, pero de materiales diversificados y concebidos al margen de la edición, en el arco que va del cancionero, cortesano y colectivo, a las imitaciones del *canzoniere* petrarquesco, aun concediendo en las mismas una cierta flexibilidad. Están marcados, pese a su relativa heterogeneidad, por una voluntad dispositiva que organiza a *posteriori*

una materia ya dada, resultante de una recolección de piezas generalmente de origen disperso, como ejemplifican perfectamente las dos modalidades propuestas, en especial el camino que lleva de los *rerum vulgarium fragmenta*, pasando por la *rime sparse*, al *canzoniere*, sobre todo en la definitiva codificación bembiana. El marco (corporativo o temático-argumental) permite resolver la relativa variedad y establecer un sistema de géneros (o subgéneros) complementarios. Sin embargo, este procedimiento halla una fuente de desestabilización cuando el proyecto editorial se realiza con carácter póstumo, con la voluntad de reunir toda la producción de un autor. Entre la *princeps* de Garcilaso por Boscán, con su voluntad de forjar e implantar una nueva poética cortesana, y la edición de Acuña por su viuda ajena a razones estrictamente poéticas¹¹ media la distancia entre la solución de reducir la variedad por medio de un principio de jerarquización, básicamente establecido sobre la división tripartita de los estilos, y la aceptación de dicha variedad como rasgo irrenunciable y, cada vez más, deseable.

La *varietas*, reivindicada como principio de gusto, se impone en los moldes editoriales —condicionados de manera creciente por las reglas del mercado— como muestra el ascenso al rótulo del volumen de la noción misma de “variedad”, en forma de títulos redundantes como *varias rimas*¹² o la *varia poesía* que rotulaba el volumen póstumo de Acuña; posiblemente podamos situar el origen de esta práctica editorial y de modelización (también en el orden genérico) en la *Floresta de varia poesía* (1564) con la que Ramírez Pagán hace estallar la unidad del modelo petrarquista cuando éste se hallaba en el cénit de su hegemonía. Según refleja la obra de Herrera (desde su producción a su ordenación y difusión; cfr. *infra*), el petrarquismo describe una trayectoria, que es también la de un relevo generacional, evidente en lo que toca a autores y editores (cuando unos y otros no coinciden), pero también, conviene recordarlo, en el ámbito de los lectores. A ellos y a sus demandas, incipientemente a finales del XVI y con intensidad creciente en el siglo siguiente, se dirigen los autores con los volúmenes que recogen parcialmente su producción, para ofrecerla en sucesivas entregas, haciendo inviable el sentido unitario, del mismo modo que van diluyendo la rigidez de la jerarquización, en una suerte de democratización genérica paralela a la del mercado de los impresos¹³. En esta dinámica, las antologías y florilegios, como el de Espinosa, van ocupando el espacio antes exclusivo de los cartapacios, con sus efectos de modelización, pero también con su campo abierto para la experimentación.¹⁴ Así, junto a la organización jerárquica se diluye el principio clasicista del decoro, que no sólo vinculaba una forma a un tema, sino también a un modelo de autoridad; todos estos principios van siendo desplazados por el peso de los modelos editoriales¹⁵, con

los consiguientes efectos en el sistema genérico de dinamismo y renovación de sus componentes.

Caracterización editorial de las Flores

Aun marcada de modo particular por el cauce impreso elegido por el osado Espinosa para su beligerante antología, podemos seguir haciendo su análisis desde la perspectiva retórica, común a la poesía bien asentada y a la más innovadora del momento.

Desde la *inventio*, percibimos cómo el pleno sentido etimológico de “florilegio” se hace especialmente actuante en esta propuesta. Su autor da cuenta de ello en la metáfora (mejor, alegoría) de su “Prólogo al lector”¹⁶, cuando ofrece la “flor de harina” resultante de moler una gran cantidad de trigo, con todos los semas de recogida, separación del grano y la paja, trabajo, depuración y transmutación final del fruto, natural y grosero, en refinado producto del arte. Los recursos retóricos a la reticencia y la *evidentia* enmarcan en grandes líneas este proceso y sus resultados, poniendo ante los ojos lo excluido y lo situado en el eje de la selección:

para sacar esta Flor de harina, he cernido dozientos cayzes de Poesia, que es la que ordinariamente corre. No quise escreuir mas volumen porque ese sea la muestra del paño . . . me escusareis de trabajo tan grande, como es, escalar el mundo con cartas, y despues de pagar el porte, hallar en la respuesta la glossa de Vide a Iuana estar lauando, o algunas redondillas de las turquesas de Castillejo, o Montemayor (venerable reliquia de los soldados del tercio viejo) o quando mas algun Soneto cargado de espaldas, y corto de vista . . . De passo aduertid, que las Odas de Horacio son tan felices, que se auentajan a si mismas en su lengua latina¹⁷.

La insistencia en subrayar la presencia de las odas horacianas (ya utilizadas como reclamo en la portada del volumen) se corresponde con la caracterización de la poesía rechazada, adscrita en su conjunto al “tercio viejo”, es decir, al tiempo pasado, pero también al tiempo en que la lírica era propia de caballeros y soldados, esto es, el cancionero cortés y la imitación petrarquista, y no como en el presente, fruto de la labor de eruditos y humanistas formados en la tradición clásica. La mención de Castillejo y Montemayor así lo confirma, pero la referencia anterior abre un horizonte aún más remoto en el tiempo y en la consideración estilística: la lírica popular¹⁸, en el escalón más bajo de un esquema tripartito, coronado por las odas, como paradigma de unos

géneros neoclásicos orientados por un horacianismo más formal que doctrinal.

Así lo confirma el material temático del volumen, signado por la variedad, pero con algunos elementos compartidos por la mayor parte de las composiciones: adelantando, en síntesis, la conclusión, se trata de la disolución del ideal amoroso y la aparición del humor, concretando el primero en el modelo petrarquista y distinguiendo el segundo de la habitual mordacidad de la sátira clásica o tradicional¹⁹. En ambas vías se concreta una nueva forma de superación de la unidad, ya sea la de la historia sentimental del sujeto petrarquista, ya sea la de la moral y la doctrina desde la que se efectúa el juicio de usos y costumbres. Cuando la introspección se difumina y se fragmenta el discurso moral²⁰, los viejos moldes se muestran caducos y necesitados de renovación: “nuevos casos requieren nuevas artes”, en palabras de Boscán (Canción V, 9), y la novedad se extenderá hasta la creación de formas métricas, si bien el cambio más generalizado es el que afecta a la correlación entre los elementos del sistema, con inusitadas combinaciones de temas y cauces formales.

Lo del “tercio viejo”, como criterio excluyente, también opera en relación a los autores seleccionados por el joven antólogo, pues es manifiesta la preferencia por sus contemporáneos. Rodríguez Marín matizó la afirmación de que la antología sólo recoge poetas vivos, pues al menos seis autores ya han fallecido en el momento de aparición de las *Flores*, pero no es menos cierto que sólo tres de ellos son nombres significativos (fray Luis de León, Camoens y Barahona de Soto), y que los otros tres (Bartolomé Martínez, el marqués de Tarifa y el duque de Osuna) se incluyen, según el mismo investigador, en el último momento²¹. El volumen, en todo caso, reúne, al menos, tres generaciones distintas de poetas, desde la de Camoens y Barahona a la de Espinosa y Quevedo, además de la que comienza su andadura creativa en torno a 1580, con Lope y Góngora como referentes principales. Esta escueta relación ya muestra sobradamente que, al margen de las innegables raíces antequerano-granadinas (manifiestas en la procedencia de los cartapacios utilizados y en la selección de algunos autores secundarios), la antología no se encuentra limitada por razones de círculo ni de escuela,²² si ciframos el primero en un ámbito geográfico restringido y la segunda en una bien delimitada línea estilística. Cosa bien distinta es lo que atañe a una clara preferencia por el tono aristocrático, que se explaya en el orden estético cuando no siempre puede hacerlo en el plano de la sangre o de la posición social. De los 56 autores registrados, siguiendo la tabla que no se incluye en todos los ejemplares conservados, la mayoría de ellos (33) aparecen con título, bien nobiliario o bien de carácter clerical, incluyendo los

nombres precedidos del título de “don”, licenciados y doctores, una circunstancia justificatoria, al menos en el plano de la relevancia social, de la denominación de “ilustres” para los poetas incluidos en la antología. A este criterio puede obedecer también el hecho de que los poemas vengan encabezados por el nombre de su autor, en lugar por un título específico o una denominación genérica, como si —al margen de insistir en la relatividad de los conceptos genéricos en la ordenación de la poesía— lo verdaderamente determinante para la aceptación de la propuesta de la antología fuera la autoridad de quienes integran su nómina. Siguiendo con la consideración de la misma, destaca la escasa presencia de quienes pudiéramos llamar “escritores profesionales” o que han editado una parte de su obra lírica: Lope, Liñán, Espinel y Salas Barbadillo, y los dos últimos seleccionados para la segunda parte, la de rimas divinas. Los cuatro, junto con Figueroa, Francisco Pacheco, Baltasar del Alcázar, Lupercio Leonardo de Argensola y el propio Espinosa, se encuentran entre los 23 autores presentados sin ningún título. Muy posiblemente haya que relacionar con esta actitud y su resultante conformación de un ambiente de cierta elevación, cercano al académico del momento, la inclusión de textos femeninos, apareciendo sus autoras con el título de su dignidad: doña Hipólita de Narváez, doña Cristobalina Fernández de Alarcón y doña Luciana de Narváez.

Más que la veta de la “vida retirada”²³ como modelo de comportamiento moral con ciertos tintes estoicos, predomina en el horacianismo de las *Flores* un tono de diluido epicureísmo, el mismo que brota con rotundidad en los diversos sonetos de *carpe diem*; en las composiciones sobre el modelo de las odas se alterna una llamada al disfrute de los placeres y la superación de las pasiones con una peculiar faceta de la *aurea mediocritas*, en la que cabe menos ver un ideal moral que una elitista forma de desprecio por el medro de quienes no ostentan una posición privilegiada por su origen, como se hace patente en las repetidas composiciones contra el dinero y las navegaciones. De las vertientes de la obra horaciana es una suerte de *odi profanum vulgum et arceo* la que se toma como criterio para la selección de las *Flores*, un aristocratismo estético en el que resulta aún más sorprendente la ausencia de textos de Herrera, la más llamativa omisión²⁴ en una antología que, salvo en la explicable hipertrofia de textos de Martín de la Plaza, adelanta lo que habrá de constituirse en canon de una época. El horacianismo y la elevación estética serán, pues, las dos primeras claves en la definición de la poesía contenida en las *Flores* y las elecciones genéricas a que se acoge.

En cuanto a la *elocutio*, otra de las marcas genéricas, se puede apreciar el predominio de una caracterización estilística renovada

respecto al petrarquismo, entendido éste, más allá de la pervivencia de ciertos tópicos, como un registro marcado por el principio de naturalidad, de transparencia. En distintas direcciones se manifiesta la separación del habla coloquial: cultismos, neologismos y arcaísmos, en el plano léxico, no son más que variaciones de superficie de un compartido proyecto de renovación que tiene manifestaciones paralelas en el plano de la sintaxis. El cambio de registro estilístico supone necesariamente la correspondiente elevación del paradigma genérico, abandonando el estilo medio de los géneros petrarquistas y, por supuesto, la humildad de las formas populares octosilábicas, en un desplazamiento de la lírica hacia la sublimidad de su formulación pindárica, siguiendo, como en el terreno del léxico, las propuestas de Herrera, quien opera el desplazamiento de los moldes de procedencia petrarquista, como la canción, dotándolos de carácter heroico, en tanto recurría a moldes de imitación clásica, como la elegía en tercetos, para ocupar el espacio que dejaba libre la canción amorosa, aunque en el caso de las *Flores* será fundamentalmente la oda el género que cumpla tal función (López Bueno 1993).

Finalmente, la *dispositio* marca el sistema interno de oposiciones que completa la caracterización de los géneros y su articulación en un sistema de cierta coherencia. Frente a la estructura centrípeta del cancionero organizado en torno a Laura o Luz, la antología muestra un *corpus* abierto, sin un principio ordenador claro, donde se diluye también un posible esquema axiológico o de jerarquía. Aunque José Lara ha podido señalar la aparición de algunos “esquemas recursivos” para marcar una dialéctica entre agrupación de elementos y contrastes de series, es difícil generalizar un criterio dispositivo al margen de la división entre el apartado profano y el sacro, o, en términos de la época, entre la parte de “rimas humanas” y la de “rimas a lo divino”, sin que se puedan apoyar en esta división diferencias genéricas. Centrándonos de manera más concreta en el primero de estos bloques, el *ritornello* de las odas traducidas y la masiva presencia de sonetos conforman un eje de géneros enfrentados en el que destaca aún más la variedad, que no se resuelve en una disposición regida por un criterio apreciable.

La ruptura del modelo generalizado en los impresos entre los dos siglos ya fue señalada por Orozco (*apud* Lara 175), si bien el maestro apuntaba sobre todo a los volúmenes de carácter unitario, tanto autorial como editorialmente. A ello hemos de sumar también las diferencias con los modelos de referencia para recopilaciones similares, ya cuenten con la sanción de los años, ya se sitúen en la inmediata cronología de las *Flores*. El primero es el caso del *Cancionero general de obras nuevas* (1554), auroral plataforma impresa de convivencia de los sistemas octosilábico y endecasilábico, cancioneril e italianista; la convivencia,

sin embargo, no significa confusión, y los modelos genéricos de cada uno de estos modelos poéticos ocupa una parte distinta, sin que lleguen a mezclarse sus composiciones, de donde se desprende una clara distinción de los perfiles genéricos; la impresión se refuerza por la tendencia a la agrupación, además de la producción de los autores seleccionados, de composiciones del mismo género, siguiendo una misma disposición, como se aprecia en la segunda parte, la dedicada al “arte toscana”, en las obras de Juan de Coloma y Hurtado de Mendoza, antes de concluir con la recopilación de “sonetos de diversos autores”. Algo similar, por su propia naturaleza, ocurre en la *Segunda parte del Romancero General* (1605), con la postergación, separados por los enigmas, de los metros endecasilábicos a continuación de los romances y letrillas, aunque en este segundo bloque ya se aprecie una diversidad genérica y una alternancia similares a las de las *Flores*, incluida la hegemonía cuantitativa del soneto. Si atendemos a un testimonio manuscrito muy cercano a la recopilación de Espinosa, el cartapacio de la *Poética silva*, encontramos un modelo similar al de las *Flores*, pero con dos diferencias sustanciales (Osuna Rodríguez 2001): la agrupación de poemas en series, generalmente de carácter académico y localizadas al principio y al final del texto, al modo de un marco, y la mayor libertad en la experimentación genérica, al calor de la variedad de la “silva”. Por último podemos considerar el frustrado intento de continuación de las *Flores*, en el manuscrito de 1611 que no llegó a cumplir su destino impreso: su disposición se rige por la agrupación de los textos de un mismo autor, pero en los casos en que éstos muestran una producción suficiente (Barahona de Soto, Agustín Calderón, Martín de la Plaza y Bartolomé Leonardo de Argensola²⁵) la selección viene marcada por la variedad, tanto en los tipos métrico-genéricos, como en su disposición. La serie, en definitiva, nos permite apreciar, lo que en la colección de Espinosa hay de novedoso y lo que acaba imponiendo como representativo del cambio en el orden genérico (Gil Ribes 1990).

Como en el plano de los metros, nos encontramos con una alternancia en el orden genérico y una alteración de los modelos dispositivos vigentes, con la resultante de la disolución de las axiologías anteriores, basadas en modelos autorizados o sancionados por la práctica editorial. Como en todas las transformaciones de dimensión histórica, la desarticulación del sistema es el paso previo a su proceso de reajuste. En él nos encontraremos indistintamente con la aparición de géneros nuevos y con la metamorfosis de los existentes.

Caracterización genérica

Manteniendo nuestro análisis circunscrito al apartado de composiciones humanas, podemos distinguir los siguientes conjuntos, aun con la difuminación de límites derivada de la superposición de los criterios métricos y los estrictamente genéricos, entre la identificación y la diferencia²⁶: 136 sonetos, 31 composiciones en “redondillas”, 9 “madrigales”, 11 canciones y composiciones en estancias, 26 odas y composiciones en liras, 1 oda y 1 epodo en estancias, 2 odas en octavas, 2 églogas (en estancias y tercetos, respectivamente), 1 fábula en octavas, 1 sátira (compuesta en quintillas) y otra composición en tercetos (una sátira sin rotular así e incluida entre las de su género en la *Poética silva*), más lo que ya podemos considerar, métrica y genéricamente, una “silva”. Una primera caracterización nos muestra la escasez de octosílabos, aunque compensada por la entidad de las letrillas de Quevedo o la serie de epigramas de Baltasar del Alcázar, en ambos casos composiciones marcadas por el signo de lo jocoso; en el otro extremo, la relevancia del horacianismo en los géneros neoclásicos, aunque con una incipiente y ya relevante experimentación, tanto formal como de hibridación genérica; y, entre ambos, un predominio cuantitativo de las formas petrarquistas (sonetos, canciones y madrigales, a falta de sextinas), aunque reducidas ya a sus aspectos más superficiales, como ciertos estilemas y la pervivencia de una métrica en la que destacan más los cambios que las continuidades, como se aprecia en los sonetos y canciones de Góngora seleccionados para la ocasión.

Al margen del recurso crítico a la marca métrica como elemento de caracterización genérica, una consideración adicional es la casi total ausencia de rótulos identificativos de los poemas fuera de la indicación de su autor: apenas la indicación de las odas horacianas —pero omitida progresivamente su denominación genérica—, la sátira, la égloga y la fábula, esto es, los géneros neoclásicos; por el contrario, ninguna mención a los cauces métricos, como si éstos hubiesen perdido su valor de referencialidad o de pertinencia genérica. Volvamos ahora sobre las apuntadas transformaciones en los moldes de raíz petrarquista, singularmente, sonetos y canciones. Los primeros muestran un marcado abandono del eje temático del *canzoniere*, como corresponde a la ruptura de la unidad en todos los planos: métrico, argumental y autorial. La importancia del soneto, sin embargo, se mantiene en el *corpus* de la colección y en horizonte poético de la época y de, al menos, la primera mitad del siglo XVII, según podemos apreciar en nuestro caso en el ya destacado número de estas composiciones (en torno a tres quintas partes de las *Flores* de tema profano) y, cualitativamente, en el

significativo hecho de que de dos autores en cuya obra adquiere carácter relevante la variedad, Góngora y Lupercio Leonardo de Argensola, el soneto constituya la práctica totalidad de la selección²⁷. La hegemonía del soneto puede ponerse en relación con la intención de Espinosa, manifestada en el prólogo “Al lector”, de haber “buscado tan varia brevedad”; el papel del soneto en este desempeño, por lo que toca a la brevedad, actualizaría su consideración de “epigrama”, proclamado por Herrera en las *Anotaciones* y utilizado por Rey de Artieda en la rotulación del volumen ya citado; en cuanto a la variedad, ésta vendría propiciada por la versatilidad del molde y realizada en la multiplicidad de realizaciones incluidas. De este modo se difumina el modelo del soneto petrarquista y, en cierta medida, la hegemonía de la temática amorosa. Respecto a lo primero, apenas pueden distinguirse entre los 136 sonetos diez cuyo petrarquismo vaya más allá de la repetición de una serie de tópicos, en particular los relativos a la belleza de la dama, y de éstos la mayoría corresponden al “tercio viejo”, por cronología, como Barahona de Soto, con dos sonetos, o por tendencia, como Luis Martín de la Plaza; junto a rasgos tan marcados y característicos como la rima en “-ento”²⁸, no faltan elementos de contaminación, sobre todo restos de conceptismo cancioneril y de su tendencia a imágenes desgarradas, tal como serán revitalizados por la poética de las décadas siguientes. Junto a éstos, encontramos otros 56 sonetos que, como confirma la clasificación del manuscrito Chacón, podían ser calificados de amorosos por la conciencia contemporánea, ya que en ellos aparece la imagen de una dama a cuya belleza se rinde la pluma del poeta y aun los elementos de la naturaleza, pero que no comportan una sentimentalidad definida ni dan más lugar a la dama que, tras su objetualización, servir de término de comparación en el que ejercitar la capacidad de artificio, para lo cual se cuenta también con una reelaboración de los materiales de derribo del petrarquismo. En esta misma línea podemos situar la introducción en este subgénero, junto a la dominante tendencia a la comparación con los desbordamientos de la naturaleza o los ejemplos mitológicos, de tópicos de valor articulador, generalmente tomados de la poética grecolatina, como el *paraclausiteron* elegíaco, la tormenta marina y los votos, la abeja que pica los labios de la dama o, ya en el extremo que linda con la sátira y la temática antierótica, el despecho hacia la dama ingrata, resultante también en composiciones burlescas o paródicas como la reseñada en la nota anterior. Finalmente, en un número que sobrepasa la mitad de estas composiciones (70), nos encontramos con un amplio conjunto de sonetos ajenos por completo a la tónica amorosa y abiertos a los temas más variados: mitológicos, políticos, patrióticos, panegíricos, etc. Cambios tan profundos se dan en paralelo a la introducción de una

nueva arquitectura interna para la distribución en cuartetos y tercetos del esquema argumental, cada vez más desplazado del silogismo lógico a la exposición descriptiva o narrativa y con la consiguiente disolución de la estructura unitaria, a favor de las distintas formas de tensión caracterizadas como manieristas (Orozco 1981).

En cuanto a las canciones, las diferencias métricas se hacen más evidente, pues ninguna de las incluidas en las *Flores* coinciden en su paradigma métrico con los modelos petrarquistas (Segura Covarsí 1949), si no es la composición de Juan de Morales “Al señor de Guadalcaçar”, coincidente con la canción XXVIII de Petrarca, aunque en la antología nos encontramos con una muestra de canción heroica, mucho más cercana al paradigma herreriano que al del cantor de Laura. Éste es el modelo dominante en el género de las canciones, con otras cuatro muestras del mismo modo celebrativo, en un conjunto que muestra cierta regularidad dispositiva y simetría de motivos: abren la serie dos canciones contiguas, casi al inicio de la colección, de Góngora y Tejada, dedicadas respectivamente a España y al rey Felipe; relativamente cerca de la de Morales, casi en el eje del primer libro, se sitúa la canción de Mira de Amescua dedicada a España, para cerrar el grupo, en el final de las “rimas humanas”, la canción de Lupercio al rey. Mientras en el incremento de endecasílabos y el tono levantado estas canciones se separan del paradigma formal de la oda horaciana en liras, la desaparición del envío en los textos centrales de Amescua y Morales apunta a la fusión con la oda pindárica que, ya firmemente asentada en el segundo libro, con las “rimas sacras”, adquirirá amplio desarrollo en el siglo XVII. La muestra de Cepeda, en forma de canción mitológica, con predominio del endecasílabo y ausencia de envío, apunta también, más allá de sus rasgos formales de tipo manierista, en esta misma dirección.

El resto de las canciones en estancias, otras cinco, apuntan en la dirección divergente de desintegración del paradigma, en una suerte de reelaboración mediante el desplazamiento de elementos temáticos y formales tomados de los géneros o formas colindantes, especialmente la canción petrarquista y la oda horaciana. De temática amorosa y tono petrarquista, con equilibrio de heptasílabos y endecasílabos en la sirima y mantenimiento del envío, es la canción de Lope de Salinas, pero con el quiebro que supone que la voz lírica, a partir de la segunda estancia, corresponda a un personaje poético, Selvagio, introducido en el verso final de la primera estancia, tras una composición de lugar típicamente pastoril; si bien su canto solitario es el del típico enamorado petrarquista, el pliegue estructural atrae la composición al modelo de la de Barahona, que identificamos como “Égloga de las Hamadriades”, pero que en las *Flores* carece de tal epígrafe, para discurrir en el cauce

de la estancia, y, en última estancia, la canción de Salina repite el esquema de la égloga I de Garcilaso, salvo en la duplicidad de personajes. En la línea en la que lo pastoril se desliza a lo rústico, con su componente de distancia humorística, cabe situar la canción de Lope de Vega que confiesa hacer en “socarrón estilo”, para adoptar un aire entre confesional y satírico donde se funden lo amoroso y lo metapoético. La ruptura definitiva con el paradigma tonal del petrarquismo se produce con el cambio de perspectiva y de matices que introduce Góngora en su ya muy bien analizada canción “Qué de invidiosos montes levantados”, con la introducción del vuelo de la imaginación y unas escenas más escabrosas que por su contenido por la presencia y la actitud del hablante.

La canción de Antonio de Caso, con su predominio de heptasílabos en la sirima y su canónico envío, muestra, a partir de la alegoría construida sobre el sentido literal del nombre de la dama, Gracia, otra vía de resemantización de la canción amorosa petrarquista, en las fronteras de un auténtico contragénero, el de la oda horaciana, incluida la estructura y gran parte de los tópicos de un texto tan representativo como la oda a Salinas de fray Luis de León: la música, la ascensión, la contemplación, la armonía . . . Otro tanto ocurre con la composición del doctor Andrés Perea, identificable como canción por su uso de la estancia (sólo con 4 endecasílabos entre los 13 versos de cada estrofa) y la persistencia del envío, pero funcionando en su tono y en su contenido como una auténtica paráfrasis del “*Beatus ille*” horaciano, en una cercanía resaltada por la contigüidad con la traducción del epodo por Lupercio Leonardo, de la que sólo la separa en el volumen de las *Flores* una octava de Pedro Espinosa; la versión de Argensola está realizada en estancias de once versos y hay que sumar a estos paralelismos y las consecuentes contaminaciones la referencia a la primera de las odas luisianas como “Canción de la vida retirada” en algunos de los testimonios manuscritos.

La práctica totalidad de las canciones de las *Flores* prescinden, así, de la temática amorosa o, como en el caso de Góngora, le dan un tratamiento completamente distinto, si no opuesto, al del *Canzoniere*. Junto a ella aparecen canciones de tipología muy variada, unificada por su alejamiento del paradigma petrarquista y su acercamiento al espacio lírico de la oda: son ejemplos de canción mitológica, informe, moral, pastoril, socarrona y, sobre todo, heroica, con cinco muestras en la primera parte y, lo que es más relevante, 8 (de un total de 24 textos y junto a 9 sonetos) en la parte de rimas divinas, siguiendo el modelo pindárico de composiciones hagiográficas o de tema y tono bíblico. En definitiva, un abandono del dechado petrarquista, con la correspondiente relajación del decoro, como ocurre en el caso de los

sonetos, sometidos al mismo proceso de reajuste entre los cauces métricos y la semántica y pragmática de los géneros.

Precisamente en el ámbito genérico de la canción o, mejor, de su disgregación se localiza la composición posiblemente más emblemática de las *Flores* y más representativa de su proceso de reajuste de los moldes genéricos. Me refiero al poema de Espinosa que comienza “Selvas, donde en tapetes de esmeralda”, caracterizada como “canción informe” o “boscarecha”, pero también como la primera silva española, en la que el novedoso paradigma métrico se encuentra con el esbozo de una materia adecuada para su constitución como género, culminante en las *Soledades* gongorinas, por no insistir en lo que en el texto de Espinosa se halla de consideraciones metapoéticas²⁹, reservadas en la colección, además de las contenidas en las traducciones de las odas de Horacio, a las composiciones de tono más elevado y elaboración más culta, como las contenidas en los envíos de las canciones heroicas de Góngora y Agustín de Tejada.³⁰ Al situarse entre los modelos renacentistas de la oda y la canción y sus adaptaciones posteriores, la incipiente silva³¹ redefine las fronteras entre ambos géneros y su propia caracterización, componiendo un nuevo sistema en el que tendrá cabida una lírica distinta a la heredada, con lugar para la exaltación religiosa o patriótica y para la contemplación, en la que lo sentimental deja paso a lo moral o a lo estrictamente estético (Montero Delgado y Ruiz Pérez 29-31). En la aparición de géneros de novedad tan perceptible alcanza su máxima expresión la ausencia de modelos de valor actuante y carácter hegemónico, al margen del que pueda representar Horacio, con toda su variedad, o el difuso horizonte de los poetas italianos del Quinientos con su diversidad postpetrarquista, tanto si consideramos la presencia de Tasso, Ariosto y Sannazaro, como si atendemos al peso conformador de las antologías.

Como una de las líneas de separación del petrarquismo, cuando no funciona directamente como parodia o antidiscurso del idealismo amoroso, nos encontramos en el volumen de Espinosa con una significativa serie de composiciones jocosas, que sólo eluden la naturaleza de sátira por no dirigirse contra un vicio o una persona específica, pero que tienen en común una suerte de misoginia en las antípodas de la habitual idealización de la mujer como objeto amoroso, un tratamiento humorístico de sus defectos corporales o de sus inclinaciones afectivas y un coincidente empleo de la lira como cauce métrico y, en cierta medida al menos, como rasgo genérico o subgenérico. Como en otros casos de similar naturaleza, la *dispositio* de las *Flores* y las relaciones temáticas acentúan el parentesco entre las piezas. Así ocurre con las dos composiciones consecutivas, del propio antólogo y del licenciado Juan de Valdés y Meléndez, “al mismo

sugeto”, esto es, “a una muger gorda”, de claro designio humorístico y, en determinados pasajes, paródico. Su valor se acentúa con el contrapunto de la quevedesca composición “A una dama hermosa, rota y remendada” y, sobre todo, el anónimo texto dedicado “A una muger flaca”, también en sextetos-liras como la anterior, pero con un envío final en que se dirige a la composición llamándola “canción”; su tono y recursos son esencialmente los mismos que en el poema de Valdés (el de Espinosa, mucho más breve, se acerca más a un esquema epigramático). Y lo mismo puede decirse de otras lirás del licenciado Valdés, “a una dama que se aficionó de un tuerto”, también rematada con envío (“Tuerta canción” es el vocativo empleado) y completando un *corpus* suficiente como para considerar relevante la tendencia humorística que en ellas adquiere notable regularidad.

Por todas las razones apuntadas —disolución del decoro métrico y multiplicación de sus formas, descentramiento (Navarrete) de los modelos, hibridación y contaminaciones, variedad temática y tonal, etc.—, puede resultar más pertinente u operativo hablar de “modalidades” más que de géneros concretos y definidos. En este plano sí podemos distinguir con claridad una serie de elementos característicos:

1. Una proliferación de las formas epigramáticas, sin unas fronteras claras entre los cauces octosilábicos (variedades de redondillas) y los endecasilábicos (con el hegemónico soneto), si no es la ausencia de temas serios en los primeros. En las distintas manifestaciones del epigrama se impone por igual la agudeza conceptista, también con formas variadas, y se pueden distinguir algunas formulaciones subgenéricas bien definidas, como los epitafios jocosos, a los que se pueden sumar los epigramas de carácter cortesano, a la manera de Alcázar, o las variedades del soneto. Como rasgo común en toda la escala se puede destacar la postergación de la sentimentalidad, el rasgo distintivo del sistema petrarquista.
2. Con una cierta heterogeneidad temática y diversas realizaciones métricas (combinando las variantes de la lira, las estancias e incluso las octavas), se distingue la homogeneidad genérica de la oda horaciana, sumándose al núcleo de las traducciones algunas imitaciones, generalmente en formas aliradas.
3. A la amplitud adquirida por el género de la oda y la métrica de la lira corresponde un desplazamiento de la canción respecto al canon quinientista y un acercamiento a la oda, que se consagra como un contragénero del que se van borrando los elementos distintivos;
4. Con carácter novedoso y en forma de ensayos y tanteos sin consolidación precisa se perfilan una serie de composiciones de diversa

índole, pero compartiendo los rasgos genéricos que Luis Joseph Velázquez incluía bajo el marbete de “idilios”, agrupando las dos églogas, la fábula del Genil y la silva o canción informe³².

Con el plano intermedio de la oda, esta modalidad contrasta, en su discurrir descriptivo o narrativo, con la brevedad epigramática, constituyendo también en este plano un sistema o polaridad genérica. Otro de los ejes del sistema quedará constituido a partir de la tensión entre naturaleza y arte, tal como aparece definida en el modelo de la boscarecha o silva-idilio de Espinosa, y su desequilibrio a favor del segundo de los componentes del par. En ellas podemos encontrar algunas de las claves para la caracterización de las nuevas modalidades genéricas y el sistema que conforman.

Como en el plano de la *elocutio*, la poética implícita en estas composiciones apunta a una estilización y elaboración caracterizada como manieristas y que en síntesis se plantea como una dialéctica entre la continuidad de los modelos actuantes hasta el momento, como el caso del petrarquismo o el horacianismo finisecular, y su transformación o innovación. A ello se suma la apertura del horizonte estilístico, dando cabida a formas populares, realizadas por el tratamiento elocutivo, y a una variedad mayor de géneros clásicos, aunque sometidos a una reelaboración no siempre apreciable, a partir de la diferencia de criterios estructurantes en la poética grecolatina y en la romance. No obstante, la hibridación de ambas contribuye a la reordenación de la axiología genérica que muestran las *Flores* y que convierte a esta antología en una muestra de un sistema en transformación.

Una perspectiva diacrónica

Si bien una métrica funcional no agota todas las posibilidades del sistema genérico en su diacronía (López Bueno 1992), esta perspectiva ofrece la ventaja de apoyarse en un aspecto concreto y fácilmente contrastable, aunque sin olvidar los problemas derivados de la traslación de los moldes genéricos grecolatinos a sus equivalencias romances, no sólo por la diferencia entre los sistemas métricos, sino sobre todo por la diversa funcionalidad que los mismos tienen en la definición y caracterización de los géneros.

Del latín se toman nombres genéricos como oda, elegía, epístola, sátira . . ., que ocultan diferenciaciones métricas, a partir de la especialización de determinados esquemas estróficos, como las estrofas sáficas, el dístico elegíaco o el hexámetro, respectivamente inseparables de cada uno de los géneros mencionados. Por el contrario, la poética romance (ya sea, en general, la italiana, ya sea la estrictamente

petrarquista) ofrece divisiones métricas que enmarcan especialidades discursivas como el soneto, la canción, el madrigal o la sextina, y lo mismo puede decirse del sistema cancioneril formado por villancicos, esparzas o glosas, y, más tarde, de la poética de romances y letrillas³³.

La conciencia del valor de caracterización de la métrica se impone en las letras españolas en la segunda mitad del siglo XV, entre el silencio sobre el tema en el texto que conservamos de la *Gaya ciencia* de Pero Guillén de Segovia y la insistencia dentro de su brevedad del *Arte poética castellana* que sirve de preliminar a la edición de 1496 del *Cancionero* de Juan del Encina. Ya el *Prohemio* de Santillana había dejado establecida la división tripartita basada en una diversidad de tradiciones que con la disposición editorial de la edición boscaniana de 1543 se vincula a diferencias métricas para articular la variedad genérica. La recurrencia dispositiva entre los tres libros de la poesía de Boscán y la ordenación del texto de Garcilaso (repetidamente imitado) ratifica su carácter representativo del sistema genérico vigente hasta prácticamente el último tercio del siglo XVI: en el nivel más bajo se sitúan los subgéneros de la agudeza conceptista en el requiebro cortesano, encauzada en los moldes octosilábicos de la poesía cancioneril; el nivel medio se ocupa con la alternancia de secuencia narrativa e introspección lírica canalizada en sonetos y canciones a la manera de Petrarca, siempre concebidos en serie y muy apegados a los esquemas y estilemas del cantor de Laura, cuyos madrigales y sextinas ocupan un espacio más marginal³⁴; y en la cumbre de la consideración estilística los géneros de carácter neoclásico, sostenidos en los diferentes ensayos de adaptación de la métrica latina al sistema romance, con los distintos contragéneros articulados en torno al eje común del uso de los tercetos (con el endecasílabo suelto como alternativa); la égloga, que traslada a la variedad métrica su esencial polimorfismo formal y temático; y una oda en la vertiente más festiva y estética de la panoplia horaciana³⁵. Por el carácter de centralidad que en todos los sentidos alcanzan sus manifestaciones, hablamos de un sistema organizado en torno al petrarquismo y con un horizonte estilístico marcado por sus valores de naturalidad, transparencia y coloquialidad.

Una nueva fecha de referencia es la de 1580, cuando aparecen las *Anotaciones* de Herrera, pero también año auroral en la escritura de Lope y Góngora y central en la de fray Luis de León, con lo que todo ello comporta de rasgo generacional. La renovación del sistema genérico observable en estos momentos se produce sobre el esquema y los componentes del sistema anterior, introduciendo en ellos sutiles, pero decisivos desplazamientos.³⁶ La revisión, adaptación o superación del petrarquismo supone, además de la elevación estilística reconocida en la lírica herreriana, la modificación de su paradigma genérico, como

apunta el propio Herrera con la introducción de las elegías y el desplazamiento semántico y estilístico de las canciones, o como, en otro nivel, se aprecia en la disposición de la poesía de Medrano, donde las odas sustituyen a las canciones en la alternancia con los sonetos. En el plano más clasicista la marca distintiva es la serie de composiciones de corte moral, con un desplazamiento desde la oda a la epístola.³⁷ Del lado opuesto, el fenómeno paralelo es la renovación del octosílabo, tanto en su consideración estética como en sus formas, con el elemento relevante de la conformación del llamado romancero artístico, pero también, poco después, de la décima, por no extendernos sobre la trascendencia de la métrica dramática, esencialmente octosilábica. Las consecuencias en el sistema las podemos concretar en tres planos: de una parte, la tendencia cada vez más generalizada a reunir y alternar las formas genéricas de los tres niveles en los volúmenes impresos de “varias rimas”, con su impacto unificador en el tratamiento editorial y la recepción; de otra parte, y ligado a lo anterior, una tendencia a la neutralización de las diferencias estilísticas o, al menos, una reducción de la distancia entre el estilo humilde y el elevado, en la corriente de hibridación y disolución del decoro que se está imponiendo en la fórmula del corral y consagrará la poética gongorina; y, finalmente, el desplazamiento de Petrarca de su función de centralidad, sustituido por modelos pindáricos u horacianos, con la consiguiente elevación de los registros estilísticos, en una ordenación en la que también se impone un similar desplazamiento en lo temático, con la relegación de lo amoroso al plano más humilde, en tanto la materia y los tonos bíblicos ocupan el nivel más elevado.

El siguiente hito en esta diacronía lo podemos situar en el año de publicación de las *Flores*, coincidente con la de la segunda parte del *Romancero general* y la primera parte del *Quijote*, y muy cercana a la de la escritura del *Arte nuevo de hacer comedias*, lo que lo convierte en una fecha emblemática de la renovación estética en todos los grandes géneros del discurso artístico. Como hemos visto, en el orden genérico de la poesía lírica asistimos a la prácticamente definitiva disolución del petrarquismo en lo que supone, por un lado, de paradigma unitario de una historia amorosa construida sobre la alternancia de sonetos y canciones marcados por la introspección, y, de otra parte, en lo que tiene de ideal estilístico con la naturalidad expresiva como distintivo. Desaparece también su papel articulador del sistema, que se expande en una suerte de descentramiento que, junto a la variedad de las *Flores* y los volúmenes de poesía erigidos en unidad editorial, tiene en la evolución textual y dispositiva del *corpus* herreriano —de la coherencia petrarquista del volumen de *Algunas obras*, en 1582, a la heterogeneidad de la edición de sus *Versos*, en 1619— su modelo más destacado. En

esta variedad se culmina la alternancia de lo sagrado y lo profano y se abren espacios a nuevas modalidades genéricas, en las antípodas del petrarquismo, por lo que tienen de atención a la realidad objetiva y a la complejidad estilística, pero también por su experimentación formal en el plano métrico, en camino a una renovación prácticamente completa del sistema genérico.

Los rasgos del nuevo orden genérico

Podemos caracterizar los rasgos de la renovación a partir de las *Flores de poetas ilustres*, en primer lugar, a partir de los modelos que encontramos en esta antología con evidentes pretensiones de innovación, por la disolución de los límites establecidos con anterioridad. Así, asistimos a la incorporación con considerable relevancia de la agudeza, orientada en muchos casos a lo jocoso, con apuntes de humorismo, sin una apreciable discriminación entre los cauces octosilábicos y endecasilábicos, alternando los epigramas en redondillas con formas madrigalescas y una considerable ampliación del campo temático del soneto, en el que se constata el repliegue de la problemática amorosa, hasta la reducción de los rasgos de la amada a la objetualización estética.³⁸ En paralelo, la elección estilística de la antología deja fuera de su ámbito el despliegue del romance, mientras que concede a las letrillas un tratamiento diferente, muy en la línea del aprecio de lo jocoso. En el nivel opuesto, se expande el horacianismo en sus diferentes vertientes, sin limitarse a la estrictamente moral, en tanto se consolida como alternativa la canción heroica en sus diferentes modalidades, patriótica, religiosa o panegírica.

En conjunto, se impone una poética de la circunstancialidad, propia de una forma de cortesanía, entendida ya como una modalidad de relación social muy distinta a la codificada por Castiglione y cercana ya a los ideales gracianescos.³⁹ En este marco la expresión poética se articula como una forma de proyección del yo social, en el que la celebración o el juego sustituyen a la introspección, y la contemplación de la realidad objetiva, natural o artística, a las muestras de sentimentalidad. En su manifestación más palmaria, todos estos rasgos desembocan en una poética culta, cuya elevación estilística apunta al cultismo (López Bueno, 1987), aún sin deslizarse por las formas degradadas de la mala imitación gongorina, motejada de culterana. La cronología postpetrarquista y la formación clásica en el antequerano Estudio de Gramática del antólogo se encuentran sin duda, como rasgo generacional, en la raíz de la selección genérica, aunque no haya que ver en ella, como ha apuntado Villar Amador, una muestra de la poesía dominante, sino más bien los albores de una nueva estética, con una

actitud que pudiéramos denominar vanguardista, si no temiéramos incurrir en el anacronismo, y en la que hallamos la razón de la ausencia de otros géneros distintos a los incluidos.

Se trata de géneros que ya han perdido su vigencia o que todavía no han alcanzado un grado de consolidación y en cuyos espacios vacíos podemos encontrar otro elemento de caracterización del sistema esbozado en las *Flores*. La escasa presencia de églogas y las peculiaridades de la realización de Barahona apuntan a la disolución de la bucólica como modelo genérico y su revisión como discurso, en lo que tiene de utópico, idealizado y de exaltación del elemento natural y la sentimentalidad volcada en la vinculación de canto y llanto (Ruiz Pérez, 2002). La igualmente corta muestra de tercetos denota el abandono de la elegía clásica de corte amatorio o amical, al igual que el de la epístola emergente en la generación de Garcilaso, en tanto que no se incorpora, por distante cronológica o estéticamente, la dimensión moral fuera de la oda horaciana, sin atisbos de la epístola moral, como se refleja en la omisión de Aldana o la postergación de Bartolomé Leonardo de Argensola mientras se acogen composiciones de otra naturaleza de su hermano Lupercio;⁴⁰ la aparición de una sola sátira parece subrayar el carácter excepcional de esta modalidad. Algo parecido podemos considerar en el caso de la *Fábula del Genil* y la ausencia de otros géneros vinculados canónicamente al cauce de la octava, con su carácter narrativo o descriptivo, señalando el punto de revisión del modelo de la épica y esbozando los desarrollos que adquirirá la fábula mitológica, particularmente en la pluma de Góngora. En la misma línea debemos situar el esbozo de la silva, como germen genérico ya suficientemente caracterizado.

Ordenando estas series de ausencias y presencias se dibujan los perfiles de una oposición, enfrentando el modelo de la oda al de la epístola, el de la canción heroica al de la fábula, o lo que es lo mismo, el de la celebración lírica al del prosaísmo discursivo o narrativo, como uno de los caracteres de la nueva poética y su declarado cultismo. A esta misma raíz obedece el que los géneros incluidos, la oda y la canción, se dispongan en una suerte de polaridad de raíz herreriana, de la que no está ausente un principio de jerarquización, en función de la progresiva elevación estilística o la decantación, en una de las escisiones de la poética del siglo XVII, por lo moral o por lo celebrativo, una disyuntiva en la que la silva ocupa un espacio intermedio, aunque menos como fusión que como desarrollo de una nueva mirada y una poética distinta, desligada de los componentes classicistas de las otras dos modalidades, aún dominantes en las páginas de las *Flores*.

Si dejamos, a continuación, la consideración de la antología de Espinosa como una entidad autónoma y aislada y la reinsertamos en

la dinámica del proceso de que forma parte, podemos percibir algunos de los rasgos de caracterización del paradigma genérico en su naturaleza de diasistema, es decir, en su inexcusable naturaleza de sistema en continua reordenación. Así, las *Flores* reflejan la tendencia al abandono de la introspección y la naturalidad como principios compositivos, paralela al desplazamiento del petrarquismo por la recuperación de los modelos neoclásicos como eje del sistema. Siguiendo lo señalado por Juan Alcina (1993) para la poesía neolatina de la Península, la lírica que se abre al nuevo siglo se decanta por lo celebrativo y su vinculación a la circunstancia, alejándose del abstracto subjetivismo de la poesía amorosa codificada por el modelo renacentista. El poema exento gana en afirmación de su autonomía (dentro del juego poético vinculado a la circunstancialidad), desligándose de su inserción en un macrodiscurso abarcador, como el del *canzoniere*, de valor retórico o expresivo y con un marcado poder caracterizador. Con diferencia respecto a lo implicado por tal estructura orgánica, sí persiste una cierta tendencia a la agrupación en series de elementos homogéneos, como las odas o los sonetos epigramáticos, incluso con cierta complacencia en la repetición, como apreciamos en el subgénero de los epitafios burlescos o las composiciones de jocosa misoginia, reelaboradas a partir de paradigmas ya establecidos, de carácter clásico o cortesano.

La nómina de géneros, si exceptuamos la incipiente aparición de la silva, permanece prácticamente estable en su núcleo, pero su relación estructural se ve afectada por los desplazamientos y la alteración en sus valores y preferencias, con la difuminación de unos no bien definidos límites genéricos y, como sucederá pocos años después, por la convulsión que supone, aun con sus incomprendiones, la consolidación de la silva como una forma-género nueva, que reordena radicalmente el sistema. En general, aunque puede darse sustitución de géneros, con el desplazamiento de uno por otro, como ocurre con la canción y la oda en sus diferentes avatares, y se constate la aparición y la desaparición de determinados géneros, lo que resulta una constante y el proceso determinante es el cambio de valores o funciones en los géneros preexistentes, con la consecuencia inmediata en la axiología y la jerarquización del sistema, ya que es en este proceso donde radican los complementarios fenómenos de continuidad y dinamismo que apreciamos en el *corpus* genérico y nos permite caracterizarlo como un sistema, aunque cambiante históricamente.

En la lírica española este proceso de renovación alcanza un punto culminante en las décadas en torno al cambio de siglo, y en esta cronología las *Flores de poetas ilustres* alcanzan un papel relevante, por su propuesta estética y por lo que en ella hay de elementos de

modelización, cuando también éstos están sufriendo una metamorfosis con los cambios en los procesos de transmisión de la obra poética, aparejados a los de escritura y recepción. La función “antología” supone en la obra de Espinosa un doble movimiento: primero, de recopilación de textos, escrituras y líneas poéticas dispersas; a continuación, su fijación en un *corpus* textual cuyo perfil trazan los límites del volumen impreso y su específica constitución. En paralelo, el criterio manejado por el antólogo manifiesta también una doble vertiente, signo de la encrucijada estética ante la que se encuentra en estos años nuestra lírica: de un lado, se muestra extremadamente riguroso en la selección de los textos, regidos por un criterio estético relativamente homogéneo, en la línea de una poética cultista y de renovación respecto a las corrientes dominantes en el siglo XVI; en el extremo opuesto, su recurso a la imprenta denota una voluntad, más allá de la imprescindible fijación textual, de difusión de su propuesta más allá de unos círculos reducidos, o, dicho de otro modo, de “di-vulgación” de una estética relegada hasta estos momentos a entornos elitistas y de cierto aristocratismo artístico.

Así, abriendo las puertas de un cambio que, por encima del desarrollo diacrónico esbozado, se presenta con una apariencia de transformación radical (como puede constatarse en el escaso éxito momentáneo de la edición), la propuesta de Espinosa representa por su propia naturaleza, y aun sin considerar sus contenidos específicos, un importante elemento de modelización en el reajuste del sistema genérico: como antología supone un determinado criterio estético y una consecuente selección, y como impreso implica una heterogénea difusión y la fijación de un referente para todos los lectores. Con ello hace trascender las novedades de los estrechos círculos cultos a los del debate abierto y la continuidad fructífera. Tal carácter es lo que nos permite otorgarle una cierta relevancia como eje en torno al cual observar la dinámica de transformación de un orden genérico con sus elementos de continuidad y de ruptura.

Notas

¹A esta labor nos venimos dedicando desde 1989 en el marco del Grupo de Investigación “Poesía Andaluza del Siglo de Oro” (P.A.S.O.), dirigido por Begoña López Bueno, con el resultado de los volúmenes de estudio que se citan en notas posteriores.

²Juan Carlos Rodríguez (1990) fijó este concepto como base de su análisis histórico, continuado en (1994). Sobre una base similar indago el proceso de constitución de esta noción en Ruiz Pérez (1996).

³La carencia de formalización del concepto no excluye una cierta funcionalidad de la tendencia a la agrupación en series que la crítica puede calificar de genéricas, aun con importantes salvedades. Así Rosalie L. Colie (1973) ha insistido en los distintos modos de operatividad de la articulación genérica en la literatura europea entre los siglos XIV y XVII, hasta determinar la “literary imagination”, pero la autora precisa que no habla de un sistema fijo y expreso de divisiones genéricas, sino de “almost unexpressed assumptions” (115), que incluyen formas canónicas y no canónicas, modalidades excluyentes y discursos inclusivos; en su lectura, en todo caso, apenas hay lugar para lo que podemos llamar “géneros líricos”.

⁴Así lo subraya Giselle Mathieu-Castellani (1984: 15-33). La autora distingue (19) cuatro sistemas de caracterización de los “géneros”: como modalidades del discurso (deliberativo, demostrativo y judicial), o modalidades de estilo o *genera dicendi* (*humile, medium, sublime*), por las formas de representación (*genus activum vel imitativum, narrativum, mistum*), y por los objetos de representación (*pastor otiosus, agricola, miles dominans*). La sistematización más completa corresponde a Juan de Garlande en su *Poetria* (s. XIII), que acomoda las categorías a las siguientes: forma verbal (prosa, verso), forma de representación (el hablante), grado de realidad (*res gesta, res ficta, res ficta quae tamen fieri potui vel argumentum*) y tipos de sentimientos (trágica, cómica, mímica, satírica).

⁵Francisco Cascales, *Tablas poéticas* (1617, pero acabadas en 1604). En ellas trata “De la poesía” *in genere e in specie*, para establecer como géneros, además de la tragedia y la comedia, la épica mayor y una diversidad de épica menor, entre la que se incluyen formas líricas distintas a las que el preceptista murciano engloba bajo este epígrafe. Así, encontramos poemas menores reducidos a la épica, como la égloga, la elegía o la sátira, y formas mínimas, como epigramas, nenias, epicedios, trenos o himnos órficos; frente a ellos, la lírica se identifica como mélica, esto es, como canto, y se circunscribe a la oda y la canción.

⁶No incluimos en este lugar a Lope por el peso determinante que en su escritura poética y difusión adquiere el mercado editorial y las prácticas de la imprenta, con su consecuente proceso de formalización (véase nota siguiente).

⁷Entre los escasos acercamientos a esta dimensión de la escritura lírica en la época adquiere cierta relevancia el estudio de Christoph Strosetzki, aunque no son las más abundantes las páginas dedicadas a los poetas.

⁸Sirva de ejemplo representativo la producción poético-editorial de Juan de Timoneda, con sus *Rosas de romances* (1573-1574), participantes en la

constitución genérica de un romancero artístico con una novedosa primacía de lo personal e individualizado sobre lo colectivo y anónimo; o, en otra vertiente, el modelo retórico-compositivo, pero también editorial, de las *Rimas* de Lope (1602), con la dominancia de la serie de doscientos sonetos, pero también con *La hermosura de Angélica* y *La Dragontea*, en una práctica que gana en diversidad en las ediciones posteriores.

⁹Aunque tardarían en alcanzar el cauce impreso, resultan representativas las odas luisiana y, en un plano distinto y complementario, obras como las *Églogas pastoriles y sonetos* (1582) de Pedro de Padilla.

¹⁰La expresa articulación tripartita se caracteriza con una gradación supuestamente decreciente, con composiciones en octavas (“discursos”) al modo de odas celebrativas y una de ellas de tono moral, tercetos (“epístolas”) y sonetos (“epigramas”), con una diferenciación más marcada en la dimensión métrica que en la genérica, analizada en sus raíces y significado por Inmaculada Osuna Rodríguez (2000).

¹¹Hernando de Acuña, *Varias poesías* (1591); el título corresponde a una diversidad genérica no coincidente con la garcilasiana y, sobre todo, a otro orden editorial, con la consiguiente resemantización de los modelos genéricos, sin menoscabo de que esto pudiera deberse a los evidentes descuidos editoriales de la viuda del poeta. El mismo año aparecen las *Diversas rimas* de Vicente Espinel, cuya composición refleja en todas sus dimensiones los procesos de reordenación editorial, genérica y poética actuantes en los últimos años del XVI: el poemario sigue rigurosamente en su comienzo el modelo del cancionero petrarquista, para dar paso sin razones internas ni marcas externas a la dispersión de una poesía octosilábica tanto tradicional como innovadora, para concluir el volumen con la traducción de Horacio y su epístola *ad Pisones*.

¹²Aun circunscritas a un objeto de estudio más concreto, son de gran utilidad para el análisis de este concepto las páginas de Yolanda Novo.

¹³Puede apreciarse una suerte de correspondencia entre el estatuto de profesionalidad en la escritura de Lope (sobre todo en ciertos géneros), sus afirmaciones al respecto en el *Arte nuevo de hacer comedias* y la realidad del resultado estético que ofrece la comedia de corral, con su mezcla de estilos y géneros, coincidente también con las rimas impresas en la heterogenidad de su público.

¹⁴Como en otros aspectos, el modelo en el siglo XVI es italiano. Pilar Manero Sorolla (1983) registra más de 30 antologías y 502 autores; a su repercusión en España atiende en (1987). Su incidencia en la transformación de la poética dominante, con la dispersión de los modelos, incluidos los lingüísticos ha sido objeto de estudios tan relevantes como los de Amedeo Quondan (1974); para el seguimiento del impacto en el desarrollo de la poética, en un línea en la que se insertará la de las *Flores*, es de utilidad el panorama trazado por Giancarlo Mazzacurati (1985).

¹⁵Recuérdese cómo en el campo de la prosa es posible hablar, a partir de los trabajos de Víctor Infantes, de verdaderos “géneros editoriales”, determinados antes por razones de imprenta y mercado que por rasgos internos.

¹⁶Es significativo que resulte mucho más enjundioso este prólogo, en todos sus aspectos y a pesar de su brevedad, que la aún más escueta y convencional dedicatoria a un aristócrata —el mismo al que se dirige, en el mismo año, la primera edición quijotesca— cuyo mecenazgo efectivo ha sido puesto en entredicho.

¹⁷Cito por la edición facsímil (1991). La complejidad bibliográfica de la obra fue apuntada por José Lara y subrayada por Pablo Villar Amador (1994; y, más específicamente, 1991); más que de dos series de ejemplares, parece más clarificador hablar de dos emisiones con distintos estados en cada una de ellas.

¹⁸La notoriedad del villancico “Vide a Juana estar lavando” queda atestiguada por la reiterada aparición de glosos de sus versos en los cartapacios manuscritos y, años después, por su proyección en las *Rimas de Tomé de Burguillos*, donde el tono irónico de Lope introduce un sesgo en la difusión y recepción popular. Margit Frenk (1987, nº 91, composiciones de “Amor gozoso”) recoge, además de la referencia de Espinosa, testimonios de su aparición en 11 cartapacios manuscritos, dos recopilaciones impresas y tres comedias de Lope.

¹⁹La diferencia de tono (y de actitud ética y estética que conlleva) entre ambas modalidades, la sátira y el humor, es presentada como una clave interpretativa de la innovadora poesía gongorina por Antonio Pérez Lasheras (1994 y 1995).

²⁰Así se manifiesta en la ausencia de epístolas y en la omisión de Bartolomé Leonardo de Argensola en la selección de las *Flores*; cfr. *infra*. Para el lugar del género en el cambio de siglo, véase Pedro Ruiz Pérez (2000), donde destaco la difícil compatibilidad de los contenidos y la retórica epistolar con la poética cultista y con el cauce impreso, dos de los rasgos que confluyen en la antología de Espinosa.

²¹Se trata de 21 composiciones añadidas a última hora “para mayor lucimiento de la obra” (Francisco Rodríguez Marín, 1907; *apud* Pablo Villar Amador 1994, 52); los mencionados autores fallecieron entre 1579 (Camoens) y 1599 (Bartolomé Martínez). Nótese que los menos ilustres literariamente tienen este rasgo en razón de su sangre (cfr. *infra*) o, como en el caso de Martínez, de su vinculación personal a Espinosa (como preceptor de retórica en el Estudio de Gramática en que se formó el antólogo). El postpetrarquista Camoens, el horaciano fray Luis y el estilizado Barahona representan, justamente, tres de las líneas mayores en la definición estética de las *Flores*.

²²Ya Pablo Jauralde señaló, sobre las vías apuntadas por Rodríguez Moñino, que la permeabilidad entre los grupos poéticos era práctica bastante habitual en el período.

²³Su ausencia es prácticamente total, si no es por la traducción del epodo “Beatus ille” en el *corpus* de las odas; por el contrario, recurre con carácter significativo en otras composiciones, como los sonetos de Lupercio Leonardo de Argensola y Rey de Artieda, más las características sátiras contra el dinero, en la celebrada letrilla de Quevedo o las redondillas de Diego de la Chica.

²⁴Bien es verdad que, además de encontrarse fallecido, de Herrera sólo podían conocerse (si es que habían tenido difusión) los poemas del volumen de 1582, ordenado a la manera de un cancionero petrarquista, con el escaso interés

de este modelo para la poética cultista. Recuérdese, no obstante, la presencia del poeta sevillano en las *Flores* introducida por el soneto en su alabanza de Baltasar de Escobar.

²⁵Los otros 20 poetas oscilan entre la muestra única y los seis textos incluidos. Casos singulares son los del antequerano Alonso Cabello, con una serie de quince sonetos, el de Arguijo, que refleja (junto a una canción heroica) el predominio de este metro en su escritura, y el de Quevedo, representado por una parte del conjunto de sus poemas que hoy identificamos como silvas a la manera estaciana, siguiendo a Eugenio Asensio.

²⁶Ténganse en cuenta el ejemplar que sigo y los ya señalados avatares editoriales de la obra para posibles variaciones en los números que se ofrecen a continuación; los cambios, en todo caso, no son significativos para el propósito que nos ocupa.

²⁷De Góngora se incluyen, junto a 33 sonetos, una canción heroica, la que comienza “Qué de invidiosos montes levantados”, y una composición en redondillas; del aragonés son 15 los sonetos escogidas, más una canción y dos traducciones de Horacio, incluido el epodo “Beatus ille”. No aparecen muestras ni de la poesía más popular de Góngora, como letrillas y romances, probablemente la más difundida en estos momentos, ni de las obras que acaban siendo más representativas de Lupercio, en forma de sátiras y epístolas morales.

²⁸Véase Juan Manuel Rozas. La mitad de estos sonetos petrarquistas contienen la citada rima, todos en los cuartetos. La relevancia del rasgo la sanciona su aparición en una composición paródica, el soneto del doctor don Cosme de Salinas y Borja “No pica tanto a Monjas el pimiento/ como el amor sin ser pimiento pica” (ff. 116v-117r).

²⁹Además del término que sirve de vocativo inicial y apunta a la definitiva denominación genérica, la referencia más destacable y destacada es la de los versos finales: “Y si en las pastoriles boscarchas / Caben también pasiones ciudadanas, / No te admire el ornato de mis versos”. El deslizamiento de una alterada bucólica al marco urbano, la referencia a modelos italianos en el entorno de Tasso o la elevación estilística son elementos expresos en la composición y representativos del conjunto de las *Flores*.

³⁰Se trata de dos composiciones contiguas: “Levanta España tu famosa diestra” del cordobés y la canción *Al Rey don Felipe nuestro señor* del granadino (ff. 11v.-15r.); de los mismos autores cabe sumar el soneto “Ya que con mas regalo el campesino mira” y la oda moral “Caro Constancio, a cuya sacra frente”, respectivamente. Súmese en este apartado, con lo significativo de su sentido humorístico, el soneto autorreferencial de Diego de Mendoza, con la fórmula popularizada por Lope de Vega en “Un soneto me manda hacer Violante”.

³¹Para la formación del género es imprescindible el estudio de Aurora Egido y, de modo más extenso, el volumen editado por López Bueno (1991).

³²Luis Joseph Velázquez apunta en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754): “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*, compuesta por Pedro Espinosa, y se halla en las *Flores de poetas ilustres de España* publicadas por él mismo. Los idilios de don 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 Mosco, Bión y Teócrito. D. Ignacio de Luzán se distingue hoy en esta especie de composición, y su idilio de Hero y Leandro es excelente" (1797, 110). También Ticknor, como recoge Villar Amador, insiste en tal consideración para la heterodoxa fábula de Espinosa.

³³Entre sus valiosos trabajos sobre el tema, Juan F. Alcina ha insistido en estas diferencias y en el papel mediador ejercido por las formas poéticas del latín humanista.

³⁴Los primeros acceden al canon apenas por la obra de Cetina, mientras que la sextina ofrece escaso desarrollo, entre Montemayor y Herrera, en el entorno de la bucólica, con la acogida más propicia en las páginas de la novela pastoril.

³⁵Podría sumarse, entre otras manifestaciones genéricas de menor significación que la alcanzada en el siglo siguiente, la fábula, con su recorrido entre la inicial imitación boscaniana del epilio de Museo y la composición que abre el volumen póstumo de Acuña.

³⁶Resulta determinante en este aspecto la intervención herreriana, con el comento garcilasiano y su propia práctica poética (López Bueno 1997).

³⁷En el desplazamiento pueden incluirse formas genéricas como la silva de Rioja, cuya serie se dispone en su recopilación manuscrita intercalada entre los sonetos.

³⁸La vigencia y desarrollo del epigrama son objeto del estudio de Pierre Laurens. La identificación del soneto con el epigrama la recoge Herrera de Lorenzo de Medici y la proyecta en su comentario a Garcilaso para la poesía española posterior.

³⁹Entre uno y otro modo no faltan obras relevantes, como *El Galateo español* (Tarragona, 1593), de Lucas Gracián Dantisco, pero las raíces del proceso son profundas y sus avatares ocupan un arco temporal más amplio, como apunta Bernardo Blanco-González.

⁴⁰ En los volúmenes del Grupo P.A.S.O., dirigidos por López Bueno (1995 y 2000), se rastrea la historia de estos modelos y sus procesos de confluencia, con observaciones aplicables a algunos de los fenómenos aquí observados.

Obras citadas

- Alcina, Juan Francisco. "Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los Siglos de Oro". *Humanismo y pervivencia del mundo clásico* 1.1 (1993): 3-27. Eds. José M^a Maestre y J. Pascual. Instituto de Estudios Turolenses/Universidad de Cádiz.
- Asensio, Eugenio. "Un Quevedo incógnito: las 'Silvas'". *Edad de Oro* 2 (1983): 13-48.
- Blanco-González, Bernardo. *Del cortesano al discreto. Examen de una "decadencia"*. Vol. 1. Madrid: Gredos, 1962.
- Colie, Rosalie L.. *The Resources of Kind. Genre-Theory in the Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1973.
- Demerson Guy, ed. *La notion de genre à la Renaissance*. Genève: Slatkine, 1984.
- Egido, Aurora. *Silva de Andalucía*. Málaga: Diputación de Málaga, 1990.
- Espinosa, Pedro. *Flores de poetas ilustres de España* (1605). Ed. facsímil, Madrid: RAE/Unicaja, 1991.
- Frenk, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia, 1987.
- Gil Ribes, Ana M^a. "El ornatus y la dispositio en la edición de textos poéticos del Siglo de Oro (El Libro de los retratos de F. Pacheco y las Flores de 1605 y 1611)". *La edición de textos*. Eds. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey. London: Tamesis, 1990. 219-27.
- Infantes, Víctor. *En el Siglo de Oro. Estudios y textos de literatura áurea*. Potomac: Scripta Humanistica, 1992.
- Jauralde Pou, Pablo. "El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII". *Edad de Oro* 1 (1982): 55-64.
- Lara Garrido, José. "Notas en torno a las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa". *Analecta Malacitana* 2.1 (1979): 175-82.
- Laurens, Pierre. *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.
- Lecerle, François. "Théroriciens français et italiens: un 'politique' des genres". Demerson 67-100.
- López Bueno, Begoña. *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla: Alfar, 1987 (2^a. 2000).
- _____. "La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI". *Edad de Oro* 11 (1992): 99-111.
- _____, ed.. *La Silva*. Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991.
- _____, ed.. *La Oda*. Universidad de Sevilla, 1993.
- _____, ed.. *La Elegía*. Universidad de Sevilla, 1995.
- _____, ed.. *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Universidad de Sevilla, 1997.
- _____, ed.. *La Epístola*. Universidad de Sevilla, 2000.
- _____, ed.. *La Égloga*. Universidad de Sevilla, 2002.
- Manero Sorolla, Pilar. "Antologías poéticas italianas de la segunda mitad del siglo XVI (1545-1590)". *Anuario de Filología* 9 (1983): 259-299.
- _____. *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona: PPU, 1987.
- Mathieu-Castellani, Giselle. "La notion de genre". Demerson 15-33.

- Mazzacurati, Giancarlo. *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*. Bologna: Il Mulino, 1985.
- Montero Delgado, Juan y Pedro Ruiz Pérez, "La silva entre el metro y el género". López Bueno 1991, 19-56.
- Navarrete, Ignacio. *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. Berkeley: U of California P, 1994 (edición española, Madrid: Gredos, 1997).
- Novo, Yolanda. "Sobre el marbete *Rimas*. A propósito de Lope, y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro". *Revista de Literatura* 54 (1992): 129-48.
- Orozco, Emilio. "Estructura manierista y estructura barroca en poesía". *Manierismo y Barroco*. Madrid: Cátedra, 1981, 3^a. 155-187.
- Osuna Rodríguez, Inmaculada. "La epístolas de Artemidoro (Andrés Rey de Artieda)". López Bueno 2000, 233-55.
- _____. *Poética silva. Un manuscrito granadino del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidades de Córdoba y Sevilla, 2001.
- Pérez Lasheras, Antonio. "Fustigat mores". *Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994.
- _____. *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1995.
- Quondan, Amedeo. *Petrarchismo mediato*. Roma: Bulzoni, 1974.
- Rodríguez, Juan Carlos. *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas* (1974). Madrid: Akal, 1990.
- _____. *La literatura del pobre*. Granada: Comares, 1994.
- Rodríguez Marín, Francisco. *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid, 1907.
- Rozas, Juan Manuel. "Petarquismo y rima en -ento". *Filología y crítica hispánica. Homenaje al prof. F. Sánchez Escribano*. Madrid: Alcalá, 1969. 67-86.
- Ruiz Pérez, Pedro. "La expulsión de los poetas. La ficción literaria en la educación humanista". *Bulletin Hispanique* 97.1 (1995): 317-340.
- _____. *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio en el texto barroco*. Bern: Peter Lang, 1996.
- _____. "La epístola entre dos modelos poéticos". López Bueno 2000, 311-72.
- _____. "Égloga, silva, soledad". López Bueno 2002, 387-429.
- Segura Covarsi, Enrique. *La canción petrarquista en la lírica española en el Siglo de Oro*. Madrid: CSIC, 1949.
- Strosetzki, Christoph. *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español*. Kassel: Reichenberger, 1997.
- Velázquez, Luis Joseph. *Orígenes de la poesía castellana* (1754). Málaga, 1797, 2^a.
- Villar Amador, Pablo. "Problemas de impresión en las Flores de poetas ilustres de España (1605), de Pedro Espinosa". *BRAE* 71 (1991): 1-29.
- _____. *Estudio de "Las Flores de poetas ilustres de España" de Pedro Espinosa*. Granada: Universidad de Granada, 1994.