

APUNTES SOBRE LA ELEGÍA POÉTICA EN EL PRIMER TERCIO DEL XVII

Yolanda Novo

Universidade de Santiago de Compostela

El estudio más abarcador y sistemático del estatuto y evolución de la elegía poética en la Edad de Oro se recoge en las Actas de los últimos Encuentros (noviembre de 1994) convocados por el Grupo P.A.S.O de las Universidades de Sevilla y Córdoba, en el marco de una amplia investigación sobre géneros poéticos áureos que por el momento se ha plasmado en tres imprescindibles publicaciones sobre la silva y la oda, prolongadas, precisamente, en otra tercera centrada en la elegía¹. En este volumen, en el que tuve ocasión de participar con un trabajo sobre el género en Lope de Vega (pp. 227-260), quedan elucidadas en sus detalles más sobresalientes las líneas maestras del mismo desde Garcilaso hasta los poetas de la generación de Quevedo, a partir de sus antecedentes romanos, neolatinos e italianos, y también en fiel maridaje con realizaciones textuales coetáneas de estos dos últimos ámbitos. En sintonía con lo allí dicho, reviso ahora ciertos perfiles del funcionamiento de la elegía en lengua castellana en torno a unos cuantos textos más de diferentes autores, compuestos entre 1580 y 1635 aproximadamente, a fin de contrastar desde ellos las conclusiones sobre el género en el primer tercio del XVII emanadas de mi estudio de la elegía lopesca que acabo de

¹ Los importantes volúmenes sobre la silva y la oda a que me refiero fueron publicados en Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1991 y 1993, respectivamente. El de la elegía vio la luz, en el mismo lugar editorial, en 1996. Este volumen, al lado de otros fundamentalísimos trabajos de Claudio Guillén y Begoña López Bueno sobre tales asuntos genéricos vistos en perspectiva sistémica, viene a cubrir un vacío crítico en el estudio de géneros poéticos del Siglo de Oro, en el que aún queda mucho por estudiar, sobre todo por lo que hace al siglo XVII. Sobra decir que las aportaciones de P.A.S.O. son, por su continuidad y altura, imprescindibles.

aludir². A saber, y en apretada síntesis, que en ese tercio primero del seiscientos la andadura de este género neoclásico y humanista³, de por sí compleja desde su momento inaugural, toma los rumbos más nuevos y desviados dentro del sistema intrínsecamente dinámico y plural en que se venía integrando⁴.

Pues la dialéctica de relaciones y polaridades establecidas por la elegía vernácula renacentista con otros géneros en verso limítrofes –la epístola y la égloga muy en particular–, desde la encrucijada de las dos centurias áureas hasta la muerte de Lope en 1635 se verá crecientemente ampliada, rehecha y transmutada hasta extremos que, las más de las veces, difuminan sus formantes y hasta los enmascaran o diluyen en los de otras clases poéticas que están sufriendo un proceso de reestructuración parejo. Se producen nuevas y transgresoras –por poco canónicas– conjunciones intergenéricas que desestabilizan el sistema en el cual el espacio y naturaleza de la elegía castellana venía estando más o menos establemente definido, y, por ello, «modelizado», en el doble sentido de este término: esto es, como una especie poemática dotada de constantes y variables delimitadas y reconocibles en virtud de unos poemas castellanos fundacionales etiquetados como «elegías» –las dos de Garcilaso– y, en consecuencia, erigida en dechado o modelo digno de ser emulado con fecundidad. Tanta, que todavía en los primeros treinta años de la centuria las fórmulas más canónicas de la elegía –y del decoro genérico estatuido para ella en su transitar⁵– siguen vigentes, aunque en menor medida y en convivencia con otras.

² Y que fue precedido de una primera incursión en «La elegía poética en Lope», *Edad de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. XIV, 1995, pp. 223-234.

³ Neoclásico (y no provenzal ni autóctono castellano) en su origen, realidad ésta que actúa como referencia inexcusable del proceso de la *imitatio* humanista de las clases en verso. Su arraigo no hispánico se demuestra en el ausente anclaje que tiene en los estereotipos de ciertas elegías funerales castellanas en verso de la Edad Media, como las coplas manriqueñas en ocasión del óbito paterno o la *Tragedia trobada a la dolorosa muerte del Príncipe don Juan* (c. 1497), de Juan del Encina. Pero la elegía humanista castellana era también un género petrarquista a estas alturas, por la consabida conjunción de petrarquismo y neoclasicismo connatural en la poesía culta del Siglo de Oro ya desde sus comienzos.

⁴ Si las fechas a que circunscribo estas notas no abarcan con exactitud un tercio de siglo, sino algo más, se debe a la necesidad de acoger los primeros experimentos elegíacos de poetas pertenecientes a la generación de 1580 redactados al filo de 1600 en coincidencia con las aportaciones y difusión de las de otros más viejos. El propósito es observar sus modulaciones postreras durante algo más de cuarenta años, con la emblemática fecha de la muerte de Lope de Vega –1635– como límite final, al paso de fases concretas. Dentro de las principales situaré los poemas en su clase temática, ya que este aspecto fue en el principio el menos alterado, debido a que la abarcadora semántica de los asuntos adjudicados a los élegos, amor y muerte, permitían acoger como subtemas y motivos a otros muchos; por eso la *materia* actúa como el marco en que operan las modificaciones. Éstas, como se dirá, afectarán finalmente también a este aspecto, hasta que se difuminen, rebajen su pertinencia o desaparezcan, sustituidas por otras, esas dos motivaciones temáticas originarias.

⁵ Véanse, a título de ejemplo, las tres elegías de Lope más canonizadas, todas de asunto funeral y etiquetación genuina. Su espectro de redacción va de 1612, aproximadamente, a 1633: *A la muerte del P. Gregorio de Valmaseda. Elegía*, inserta en *Rimas sacras* (1614), *En la muerte de Baltasar Elisio de Medinilla. Elegía*, incluida en *La Filomena* (1621) y *Elegía en la muerte de Jerónimo de Villaizán*, editada suelta en 1633 y reimpresa facsimilarmente en *Lope de Vega. Obras sueltas*, ed. Pérez Gómez, Cieza, El aire de la almena, 1969, vol. II.

El proceder renovador se agudizó, repito, en los años finales del tramo temporal aquí acotado⁶, y, como enseguida trataré de demostrar, se concretó en el intenso y sistemático desvío –abierto y muy lábil– de los élegos versos hacia otros moldes, clases, formas estróficas e incluso géneros discursivos hasta entonces más alejados de su órbita, de cuya *dispositio*, espectro versificatorio y códigos retóricos se apropia. Con ellos la elegía se resituará en una reorganizada red de armonías entre géneros y contragéneros ahora diferente y casi siempre conflictiva –en el sentido de extraordinariamente dinámica–, porque en sus arriesgados –e incluso irreverentes– contactos, la elegía castellana irá perdiendo paulatinamente su condición de «género» (=elegía) para adquirir la de «modalidad» o procedimiento (=lo elegíaco), susceptible de incorporarse total o parcialmente en otras especies en verso de índole muy diversa, a las que difumina, o bien capaz de imantar lo elegíaco en otras que lo enmarcan y en las que se enmascara. De este modo se hicieron imprecisos sus confines, esto es, la elegía perdió buena parte de la implicación genérica de sus principales invariantes. A cambio, ganó en versatilidad discursiva y en amplitud de «variables».

Porque las contaminaciones habidas en el plano constructivo –el de la *dispositio*– arrastraban consigo, lógicamente, las de buena parte de la invención y de la elocución a las que desde antes el género iba asociado⁷. En consecuencia, la esfera en la que acaecen los contagios e intersecciones recíprocos abarca un amplio espectro constructivo al que ha de atenderse críticamente.

Por ahora dejaré de adelantar conclusiones para subrayar que esta mutación de la elegía aconteció en el seno de los fuertes cambios poéticos⁸ acaecidos desde las primicias de ese período histórico y cultural que se viene denominando «Barroco», y que discurrieron por la fuerte y progresiva desestabilización de sistemas de todos los géneros, mayores y menores, previamente sancionados por prácticas que, con mayor o menor prurito, miraban atentamente a la Poética clasicista. Entre otros muchos factores, la

⁶ Dos antologías también emblemáticas –las *Flores...* de Espinosa, 1605 y el *Cancionero Antequerano*, 1627– iluminan los hábitos poéticos de este trecho, caracterizado sobre todo por el afianzamiento del cultismo y el conceptismo, el triunfo de Góngora y el gongorismo (con las polémicas en torno a él de fondo), al paso, asimismo, de un nuevo neopetrarquismo y de nuevas dimensiones de la expresión de lo ascético, religioso y moral en verso. Todo ello concomitante con la burla, la sátira, y una compleja y casi sistemática utilización de técnicas paródicas en todos los ámbitos.

⁷ Pues un género poético se constituye, ante todo, como una compleja «forma interior» compacta ensamblada a uno o varios esquemas métricos y estróficos pertinentes, que actúan como su forma «exterior», en modo alguno arbitraria. La elección preferente del terceto encadenado para la elegía (sin que ello supusiera relegar del todo otras estrofas), debido a su afinidad a la cadencia y estructura sintáctica del dístico latino, vino a emparentarla con la epístola y, a veces, también con la oda moral humanista. Nótese que ésta, en manos de Fray Luis de León, aceptó ocasionalmente el estrofismo del terceto encadenado, como sucede en la oda XVII; en él vertió igualmente Fray Luis su traducción de la elegía II, iii de Tibulo. Esas otras estrofas y metros que también podían admitir muchas plasmaciones castellanas de la elegía del XVI fueron siempre de abolengo clasicista y petrarquista, habida cuenta del concepto vigente de decoro, lo cual dejaba fuera de la esfera elegíaca versificaciones vernáculas castellanas como, por ejemplo, el romance.

⁸ Sigo a C. Guillén en su concepción y formulación del «cambio literario» en sus múltiples trabajos cimentados sobre este concepto teórico, en particular, *Entre lo uno y lo diverso* y *Teorías de la historia literaria*, respectivamente en B., Crítica, 1985, y M., Espasa-Calpe, 1990.

nueva dinámica de contragéneros y géneros poéticos estaba promovida por la potenciación máxima de la práctica de la *contaminatio* en la constitución retórica de unos y otros, y amparada, como se sabe, en la ruptura de los equilibrios ideales de *res* y *verba* y de *ars* e *ingenium*. Se apoyaba el cambio, asimismo, en la reinterpretación del principio de la *variatio* a la luz de una óptica ante todo retórica (y ya no sólo ni principalmente poética) en el acto de la creación literaria. En este, en consecuencia, los procesos imitativos de modelos y la mimesis cobraron un nuevo cariz, en conjunción, también, con el nuevo sentido del *decorus* y sus resoluciones menos convencionales, por laxas y transgresoras. Al colofón por excelencia de todo ello, el «conceptismo» en su dimensión más amplia y profunda, a sus bases y técnicas, se ha de remontar, en definitiva, el remozamiento y recomposición del sistema de géneros poéticos áureos en que cualquier poeta del XVII canalizaba su expresión en verso. Y en dicho sistema la elegía jugó, indudablemente, un importante papel.

Mis apuntes de ahora sobre los rasgos específicos y la trayectoria del nuevo tipo de elegía y de lo elegíaco que florece al calor de los principales *momenta* de la «nueva poesía», a partir de unas cuantas calas textuales, tienen este contexto inexcusable. Pues no hace falta indicar, por obvio, que las metamorfosis de las que aquella emergió fueron el camino de su vigorización, ya que, como todos los demás moldes, también la elegía en verso, sin perder su arraigo en tradiciones latinas y vernáculas —ésta de estirpe italiana—, aspiraba a sorprender y maravillar, con ribetes inusitados, el ingenio del lector, y a encauzar en sus pautas —aun a riesgo de que quedasen desvirtuadas, diluidas y hasta disueltas— el conjunto de innovadores asuntos, dicciones, modalizaciones, discursos, tipos versificatorios y registros poéticos ensayados entonces. Los textos que traigo a colación aquí, indicados en la Bibliografía final, creo que así lo muestran.

Sirvan de preámbulo a dicha tarea un par de aclaraciones previas. La primera tiene que ver con las designaciones de los poemas, ya que éstos, a tenor de la creciente amplitud semántica y retórico-formal del género, no siempre llevan en cabeza, o en algún lugar del propio texto, la rotulación genuina de «elegía», sino otras que solían rubricar los tipos y clases de géneros y estrofas implicados con ésta: a saber, «canción», «epístola», «égloga», «elogio», «endecha», «romance», «idilio», «silva» y hasta «octavas», creándose por este lado una paradoja interna entre la apariencia modal del texto así señalizada y su esencial naturaleza, dualidad ésta muy acorde con el arte de tensiones que por esos años preside la literatura. En el caso de carecer de este tipo de marcas, tampoco el cauce estrófico de los textos elegíacos parece del todo determinado, ya que desde el terceto encadenado y la estancia —crecientemente alirada—, la elegía fue admitiendo otras muchas variedades versificatorias. Al respecto, viene al caso recordar que las dos elegías canónicas de Garcilaso, en tercetos encadenados ambas y de tema funeral y amoroso respectivamente, acotaban y hacían externamente reconocible el género también a través de su título, convenientemente separado así del de las otras clases poéticas a las que acompañaban en un conjunto textual unitario. Claro que en él, bajo tal marbete («elegía»), las dos realizaciones garcilasianas cobijaban unos patrones poéticos más denotados que los de sus dechados clásicos, tanto en el rango de la materia como en el de la forma, sin que por ello dejasen de

perpetuarse en muchos de ellos los que procedían de los tradicionales cruces de la elegía con la epístola y la égloga principalmente⁹.

Pues también es preciso destacar —y ésta es mi segunda puntualización preliminar—, ciertamente, ya los dos textos garcilasianos encabezadores de la serie genérica que nos ocupa nacieron en diálogo evidente con estos otros dos géneros —así contragéneros—, responsables de ampliar la andadura canónica posterior de la elegía de rasgos inherentes a ambos. Así pues, con la égloga se coincide principalmente en la interpelación a un tú retórico, el eventual marco bucólico para expresión de la pena, el distanciamiento de la voz en personaje-pastor y el estrofismo en estancias petrarquistas¹⁰, mientras que con lo epistolar, por su parte, hay convergencia especialmente en el componente moral y satírico, en el *sermo* a trechos conversacional, así como en la interpelación a un tú extratextual o no retórico, y en el empleo preferente del terceto encadenado¹¹.

I. Situación entre 1580 y 1605:

Ilustran la más amplia mixtura con estos dos contragéneros —sin restarle todavía

⁹ Bien conocidos, y sobre los cuales versaron varios estudios imprescindibles, entre los que destacan los ya canónicos de Rivers y Claudio Guillén para todo lo concerniente a la polaridad epístola-elegía. No es fácil resumir a estos efectos el sincretismo originario de la elegía romana, a caballo de epístola horaciana y ovidiana, y también de exequias y epitafios, epigrama funeral y moral, sátira y bucólica. La gestación poligenética de la elegía romana, principal dechado de la vernácula renacentista, pervive parcialmente en la inicial constitución de ésta. Así lo atestiguan desde el plano teórico muchos comentaristas y exegetas de entonces (Robertello, Scaligero, Minturno y Herrera, entre otros). Tal indeterminación, que afectaba antes a los constituyentes formales que a los de la *res* —bien moldeada en motivos y tópicos de carácter amoroso y fúnebre— hubo que pesar en los experimentos garcilasianos a la hora de fijar para nuestra elegía unas marcas invariables que, sin traicionar aquella mixtura originaria, la acotasen distintivamente. Y que veo, en apretada síntesis, en los siguientes rasgos: longitud media del poema plegada a una dicción no condensada, y separada por ello del soneto y del epigrama; terceto encadenado como preferente molde estrófico, sin descartar la estancia petrarquista (siempre que aceptemos que los dos lamentos de Salicio y Nemoroso de la *Egloga I* forman parte de *corpus* elegíaco garcilasista); el llanto íntimo y personalizado por afirmación de la ausencia de un ser querido y la consiguiente tonalidad lamentativa; la interpelación constante a un tú no retórico (y también retórico, en la égloga citada); el estilo medio con erudición moderada y *exempla* clásicos; disposición retórica ajustada al esquema de encomio, lamentación y consolación, sobre todo para el asunto fúnebre; la no divagación muy prolija hacia *exempla* y lo circunstancial del yo o hacia la descripción de su entorno espacial; la dicción confesional y meditativa sobre lo privado del yo y su mundo interior; y, en fin, un atenuado escoramiento hacia la reflexión moral y existencial con tenues pinceladas satíricas, y que no alcanzaba a constituirse en el motivo central del poema ni a desarrollarse. Para el proceder de géneros y contragéneros dentro de un sistema poético, véase, entre otros, C. Guillén, «Sátira y poética en Garcilaso», reimpresso ahora en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48.

¹⁰ Aunque, como se sabe, éstas no fuesen exclusivas del relieve estrófico del género de la égloga.

¹¹ Pese a que tampoco los «graves» tercetos fuesen exclusivos de la epístola horaciana. Éstos que acabo de enumerar eran, sintéticamente, los patrones particularmente distintivos de ésta, con la cual se enlazaba, de paso, con la ovidiana, ya que ambos tipos se hallaban fundidos, a esas alturas del XVI, para el asunto amoroso. Por eso ciertos componentes modelados en las *Heroides* se pueden hallar en los de nuestra primera elegía vernácula de tema erótico. Así, la acentuación de recursos emotivos y los contornos de ficcionalización novelesca en que se puede encuadrar el lamento del yo poético ante su interlocutora ficticia.

por ello su canonicidad al que nos ocupa— varios textos redactados en una fase primera que llega a 1605, año de publicación de las *Flores...* de Espinosa, y cuyo arranque situó en los aledaños de 1580. En este decurso, ya al amparo de las siete elegías herrerianas recogidas en *Algunas obras...* (1582), envasadas siempre en *terza rima*¹², las polaridades con la epístola horaciana vinculada a la materia amorosa platonizante quedan muy acentuadas, intensificando e incrementando a tal punto la reflexión existencial y moral que ésta llega a ocultar ocasionalmente el eje temático (el amor). Así sucedía en las Elegías IV y VII del volumen de 1582, que comienzan respectivamente «A la pequeña luz del breve día» y «Si el presente dolor de vuestra pena...»¹³, donde la queja amorosa servía de excusa para la disquisición existencial de ribetes moralizantes¹⁴, como si por ello cumpliesen la función de poemas parentéticos dentro del *canzoniere* herreriano.

Hago notar que el conjunto de las aportaciones herrerianas a la práctica de la elegía no se limitó a esto, fruto, en realidad, de una prolongación más abierta de la marca «epistolar» ya muy evidente en la Elegía II garcilasista. Con el poeta Herrera, otro importante dechado del género, también cobraron vida y se esbozaron otras contaminaciones genéricas y estróficas ausentes en el arquetipo inicial, que cristalizarán con todas sus implicaciones precisamente a partir de los aledaños de 1605. En efecto, en sus manos la elegía se cubrió de ricos matices elocutivos, al reforzar su *ornatus* a la luz del cultismo y de una retórica que no obviaba el empaque apropiado a la canción petrarquista más solemne. Y muy embrionariamente se dio mayor funcionalidad a los matices encomiásticos. Se acentuó, asimismo, el registro descriptivo, responsable de una mayor extensión de la pieza¹⁵, lo que acaso facilitaría posteriormente la hibridación de la elegía no sólo con la canción petrarquista sino con otras clases poéticas muy opuestas, de factura «suelta» y dicción menos condensada, como el romance y la silva.

Así pues, con Herrera quedó virtualmente más ensanchado el paradigma de aspec-

¹² Seguramente con el fin de diferenciarlas, también por esta vía, de las canciones petrarquistas que aparecen en el mismo volumen, que suelen situar su motivación y asunto en la esfera de lo público. No es ocasión de extenderse en la fisonomía de las elegías de Herrera, próxima a las de Bernardo Tasso, ni a su concepción teórica del género vertida en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso de la Vega*, 1580, muy bien analizadas, una y otras, en el capítulo correspondiente del volumen publicado en la Universidad de Sevilla por el grupo de investigadores P.A.S.O., citado en la nota 1. También para la separación teórica y práctica de elegía y canción por Herrera, y la concepción de ésta en sus *Anotaciones...*, véase el indispensable artículo de B. López Bueno, «De poesía 'lírica' y poesía 'métrica': sobre el género 'canción' en Fernando de Herrera», *Hommage à Robert Jammes*, Anejos de *Criticón*, 1, Toulouse, PUM, 1994, pp. 721-738.

¹³ Cito los poemas de Herrera por la ed. de C. Cuevas, *Poesía castellana original completa*, M., Cátedra, 1985. Estas dos elegías, en pp. 399-409 y 459-465, respectivamente.

¹⁴ Por esta ladera se abren concomitancias de algunas elegías herrerianas con aspectos reflexivos esenciales a la oda horaciana, separada de la elegía no sólo por la mayor extensión de ésta sino porque esta clase de oda sigue delimitando su espacio genérico en torno a la reflexión moral de transcendencia pública y privada, pocas veces al compás de la queja amorosa.

¹⁵ Habida cuenta de que para la elegía amorosa —y las de Herrera modelizan plenamente y clausuran esta clase— la longitud, según el primer canon, era algo menor que para la fúnebre. Llama la atención que Herrera no se acomode a esta distinción de elegía funeral y elegía amorosa marcada por Garcilaso en lo tocante a la longitud de la pieza: el tipo amoroso, en Garcilaso no sobrepasaba los 193 vv., mientras que las elegías herrerianas de igual materia podía alcanzar, como la IV, los 265 vv.

tos discursivos de la elegía genuina¹⁶. Por eso en este momento prebarroco se detecta el contacto de la elegía con ciertos usos de la canción petrarquista en estancias. Sirva de muestra la publicación, en la I parte de las *Flores de poetas ilustres*, de una de Góngora («Qué de envidiosos montes levantados...») tan plegada a las pautas de la elegía erótica de raíz ovidiana que sólo tiene de canción petrarquista neoplatónica su diseño estrófico¹⁷.

Por su parte, una composición de Juan de Arguijo redactada conjeturalmente hacia 1587 verifica la pervivencia, a finales del XVI, de la polaridad elegía-égloga, con el segundo ingrediente más realzado dentro del asunto funeral que le es propio, y en el contexto de un poema autónomo¹⁸. Se trata de la elegía —aunque carezca de este título— *De Don Juan de Arguijo a la muerte de su amigo el Hermano Tercero de la Compañía de Jesús*¹⁹. Compuesta en estancias aliradas y de extensión algo superior a los parámetros de la elegía mortuoria de Garcilaso²⁰, ésta de Arguijo se engasta en un marco bucólico al que se conforma el proceso de distanciamiento de la voz poética en faz de personaje-pastor que se lamenta al son de sus movimientos espaciales, de forma que el llanto por el amigo fallecido se asemeja a un canto *amebeo* plegado a la *tópica* y configuración de la elegía funeral meditativa e intimista, al recuerdo de la Elegía I de Garcilaso. La misma intersección genérica cobrará vida algo después, empero en torno al amor como tema, de la mano de Góngora y su poema en estancias aliradas «Sobre trastes de guijas...», de 1603²¹.

La hibridación de elegía y epístola poética en el tramo temporal que antecede a 1605 la ilustra nítidamente la composición de Lope «Serrana hermosa, que de nieve helada...», redactada entre 1600 y 1603, y editada en *El peregrino en su patria* (1604). Aquí el lamento elegíaco por ausencia de Lucinda —el confidente poético— es formulado por el yo al amparo de la retórica epistolar, con el «doble amor» de la tradición elegíaca romana de fondo²².

¹⁶ Sin que, por ello, pierda su anclaje en la meditación sobre el ámbito privado del yo, que en Herrera es el punto de separación fundamental de la elegía respecto de la canción. Cfr. B. López Bueno, art. cit., *passim*.

¹⁷ Este poema se encuentra en Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, según la ed. moderna de Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín, 2ª ed, Sevilla, 1896, vol. I, pp. 73-74. En la misma recopilación incluyó Espinosa un poema en estancias aliradas de Lope, «Sentado en esta peña...», pp. 154-156 de la misma ed., que puede considerarse una protoelegía lopesca temprana —parece redactada hacia 1591-95—, en la que los formantes elegíacos se muestran muy sometidos a la matriz eclógica en que se formula la pena por la ausencia de la amada.

¹⁸ Quiero decir que no es parte de una égloga en verso, como las elegías de la égloga I de Garcilaso, ni se inserta en un libro de pastores.

¹⁹ Cfr. Juan de Arguijo, *Obra poética*, ed. S.B. Vranich, M., Castalia, 1971, pp. 222-237.

²⁰ En Garcilaso y poetas de su entorno la funeral siempre era más extensa que la amorosa, sin duda porque la disposición retórica de los poemas funerales, del exordio a la peroración, pasando por la descripción de los hechos sucedidos con *exempla* eruditos, los argumentos de consolación y la alabanza, requieran esta formalización expandida.

²¹ Esta pieza lleva el rubro de «canción» en la ed. de *Obras completas* gongorinas preparada en su día por los hermanos Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1967.

²² Para más pormenores en el análisis de este texto de Lope, véanse mis observaciones y notas en el trabajo citado en la nota 1, 1996.

II. Situación entre 1606 y 1635:

En la fase posterior, situada entre la colección de Pedro Espinosa y la muerte de Lope en 1635, la elegía cubre un itinerario complejo en el que Góngora y el asentamiento del gongorismo jugaron un papel crucial. Ya sean de raigambre amorosa –en creciente disminución cuantitativa–, ya sean mortuorios, los élegos –ahora tan versátiles que también admiten el «fragmento» porque no siempre recubren la totalidad de un poema exento– caminan por derroteros casi siempre más abarcadores, al potenciar nuevos contactos de naturaleza genérica y, ante todo, estrófica²³. Por un lado, las interferencias con la égloga y la epístola adquieren sus fórmulas más extremadas en el tramo final de estos treinta años, y como emblemizan dos textos del Lope anciano: *Egloga a Claudio* (mejor, «epístola» elegíaca), de 1632, y *Amarilis. Egloga* (1633), que es parcialmente una larga elegía en octavas encajada en un global disfraz virgiliano, el mismo que, al lado de otros, sirviera a Góngora años antes para sus innovadoras *Soledades*.

Ahora bien, otro sendero alternativo y paralelo a éste será más audaz, y sintomáticamente lo trazó lo elegíaco al acogerse a la meditación sobre la muerte. Aunque también en este ámbito se observan dos direcciones diferentes. La una casi reduce la elegía al elogio y al encomio, en ocasiones ditirámico. Generalmente sucede esto cuando la motivación textual es el óbito de un personaje público socialmente importante. Entonces, toda la retórica y tópica de la poesía áulica circunstancial se sobrepone al lamento íntimo, que apenas queda insinuado. A esta factura se amoldan sendas elegías en tercetos de Bartolomé Leonardo de Argensola y Jáuregui escritas, la una, con ocasión del fallecimiento de la Reina Margarita de Austria en 1611, y la otra al morir el hermano del Conde de Lemos, en 1608. Se trata, respectivamente, de «Con feliz parto puso al heredero...»²⁴ y de «Partió la noche de su albergue oculto...»²⁵. En las dos, la alabanza solemne desmesurada del muerto y sus allegados reduce a su mínima expresión y pertinencia los vectores elegíacos, que brillarán por su ausencia en las posteriores *Nenias en la muerte del Sr. Rey Felipe III*, compuestas por Góngora en 1621²⁶. En definitiva, uno y otro son ilustrativos de la manera en que el panegírico suele adulterar la *quaerimonia* acendrada y los argumentos consolatorios personalizados. Éstos quedan ahogados en los modos de la canción celebrativa o en ciertos rasgos de poemas heroicos breves, en beneficio de la necesaria mitificación épica del fallecido y de la enumeración solemne de sus perfiles vitales al compás de *exempla* muy eruditos,

²³ Recalco esto último, por ser un rasgo ejemplar de uno de los relieves más sobresalientes de las vías exploradas ahora para experimentar la renovación genérica: acudir a intercambios estróficos insólitos.

²⁴ Cfr. B. Leonardo de Argensola, *Rimas*, ed. J.M. Bleuca, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, t. II, pp. 42-51.

²⁵ En Jáuregui, ed. de *Poesía preparada* por J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, nº 19.

²⁶ Esta «nenias» de Góngora las rotulan los Millé y Giménez como «canción», en su *ed. cit.* A fin de observar una excepción a este acoplamiento de lo público y el escoramiento evidente de la elegía a lo exclusivamente encomiástico, véase la elegía escrita por Jáuregui por el mismo motivo que la de Argensola (ed. de *Rimas* suyas en la ed. de Matas Caballero *cit. supra*, nº 18): es una pieza en estancias en que la alabanza a la reina Margarita se equilibra con la meditación existencial, no muy profunda ciertamente, pero en tono recogido.

casi siempre mitológicos e históricos²⁷. No ha de extrañar, por ello, que incluso en ciertas rúbricas de elegías funerales poco alteradas, los términos «elogio» y «elegía» se confundan²⁸.

El segundo rumbo posible de lo funeral, asimismo fecundo, lo tomó la elegía casi siempre al socaire de la pérdida de un ser cercano –extratextual o fingido– que repercute en los afectos del sujeto poético. Su conmoción emotiva se detiene, en este caso, en la meditación privada sobre la *vanitas*, el desengaño, el *homo solus*, el valor de la amistad, el paso del tiempo y su inexorable colofón, la muerte, todo ello empapado más de una vez de un notable ascetismo espiritualista y religioso de tintes neoestoicos cristianos, hacia el que se sublima el desconsuelo del yo. A tal efecto, la elegía funeral de Lope dedicada a la muerte de Carlos Félix, de 1612, representa mejor que ninguna otra la culminación de esta nueva dimensión²⁹.

Desde esta ladera existencial y espiritual, la elegía de cualquiera de todas las clases temáticas reseñadas –las modelizadoras del XVI y las nuevas– puede, asimismo, arribar a otros asuntos. A saber: la evocación de los avatares vitales del ser humano entre fortuna e infortunios, la añoranza de edades doradas perdidas, y los extravíos metafóricos a partir de los que el sujeto, en su evocación dolorida, restituye lo perdido en la escritura. Estos perfiles se amplifican por momentos hasta el recuento rememorativo de los avatares vivenciales del propio yo poético, la sátira moral y social, el memorial autobiográfico y la reflexión metaliteraria. Materias y dicciones poéticas todas ellas que ya alcanzan a tener un tratamiento elegíaco autonomizado, tal y como se plasma meridianamente en *Egloga a Claudio* (1632), *Huerto deshecho* (compuesta entre 1632-33) y, en parte, en *El Siglo de Oro. Silva moral* (1635), piezas las tres del Lope senil donde amor y muerte de un allegado carecen ya de pertinencia temática³⁰. Por no citar, otra vez, las *Soledades* de Góngora.

Precisamente algunos pasajes de la *Soledad* segunda, redactada seguramente entre 1613 y 1626 en su versión definitiva³¹, ofrecen el más arriesgado fundido de elegía, «soledad» barroca, pastoral y poema descriptivo de estos años, bajo la fórmula de la joven, humanista y poliédrica silva. En los vv. 116 a 171 y del 542 al 611 (estos últimos correspondientes al canto amebeo de Lícidas y Micón), la dicción lamentativa refuerza el sentir del peregrino desterrado en nostálgica búsqueda de su propia identidad arcádica y amorosa, teñida de desengaño y melancolía y de todo un metaforismo de destierro

²⁷ Casi siempre estos *exempla* son mitológicos, como en Herrera.

²⁸ Como sucede en Lope, *Elogio en la muerte de Juan Blas de Castro. Al rey nuestro Señor*, 1631.

²⁹ Esta composición no sólo verifica el ascetismo posible al que puede acoplarse en general la elegía, sino que lo inserta en una dirección claramente religiosa reforzada en este caso por la inclusión del texto en el libro poético más importante del ciclo penitencial lopiano: *Rimas sacras* (1614). En términos similares se puede hablar en Lope de la *Elegía en la muerte del P. Gregorio de Valmaseda*, del mismo volumen, y de *Eliso. Egloga en la muerte del Rvdo. P. Maestro Hortensio Félix Paravicino* (redactada en 1633 y editada en *La Vega del Parnaso*, 1637), personajes reales ambos con los que Lope tuvo vínculos de amistad.

³⁰ Estróficamente, las tres piezas de Lope son, respectivamente, tercetos encadenados, estancias petrarquistas y silva.

³¹ *Vid.* al respecto la introducción de R. Jammes a su edición de las *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, p. 21. Por esta edición citaré los versos que señalo en adelante.

que encuentra en la imagen de la «barquilla» destrozada su mejor representación³². Este registro y actitud del personaje poético no se alejaban en demasía de la dolorida queja ni del «melancólico vacío» del monstruo Polifemo ante el rechazo de Galatea, vertida en varias octavas de la *Fábula de Polifemo y Galatea* que el Góngora mayor había creado un poco antes. En estos dos poemas extensos suyos, pero muy especialmente en *Soledades*, la modalidad elegíaca impregna porciones del poema y permeabiliza con su poética al resultado genérico global, que en ambos casos resulta ser un original fundido de poema narrativo, elegía, poema descriptivo, canción amorosa y égloga.

Como se ve, nuevas materias elegíacas van requiriendo de otros moldes genéricos y estróficos, sobre todo de estos últimos, en los que reposarse «decorosamente»: uno de ellos la silva, que, como se ha apuntado, en ciertos casos va etiquetada como «Idilio». Así por Francisco de Quevedo en las elegías amorosas de Erato —la musa de la elegía, precisamente— que cerraban el *canzoniere* a *Listr*³³. De este tipo de elegía amatoria en silvas ya era representativo un poema de Soto de Rojas anterior a 1611, el titulado *A Fénix en Generalife, ausencia*, una elegía de claro abolengo ovidiano³⁴. Pero también las otrora narrativas y épicas octavas reales —así en el *Polifemo* gongorino y, como ya señalé, en la porción elegíaca de la *Egloga Amarilis* de Lope— se pueden plegar a la retórica del lamento.

Finalmente, cumple destacar una última metaformosis de la elegía muy arriesgada: la producida en su acercamiento a distintas variedades del romance vernáculo. Me refiero a la endecha y el romancillo. A esta serie métrica abierta, de verso siempre corto, y de proteica naturaleza desde sus experimentaciones en manos de los poetas nuevos, se dirigió otra de las travestizaciones de la elegía —de sus modalizaciones, mejor— que forma parte, en fin, de la convulsión extrema a que la nueva poesía sometió el sistema poético barroco en las décadas segunda y tercera del XVII. Entiéndase cuánta transgresión implicaba emparejar elegía y romance, habida cuenta del antagónico decoro adquirido por cada uno hasta no hacía mucho. Verdad es que en el supuesto de que el romance todavía no hubiese alcanzado la categoría de género poético, su morfología y especializaciones no parecían compenetrarse muy bien, *a priori*, con la de la elegía humanista. De manera que sorprende su intercambio mutuo desde 1610 en adelante, como singularísima vía de acogida de todos y cada uno de los matices temáticos a que los élegos habían expandido su materia. Véase cómo Carrillo y Sotomayor incluye en sus *Obras* (1611) una *Elegía al remedio del amor, del autor*, en romance,

³² Recuérdese que esta imagen es la misma que la de las famosas «barquillas» funerales incluidas en Lope de Vega, *La Dorotea*, 1632, ya presente mucho antes en el soneto 150 de las *Rimas*, 1602, 1604, «Rota barquilla mía...»

³³ De entre la abundante bibliografía sobre las silvas de Quevedo, véase ahora, por sus profusas referencias a estos «idilios», M.A. Candelas Colodrón, en S. Fernández Mosquera (ed.), *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela, Universidad y Consorcio, 1995, pp. 161-185.

³⁴ La cito por una selección moderna del libro en que figuró, el *Desengaño de amor en rimas*, ed. de N. Marín, Granada, Diputación Provincial, 1982, pp. 41-43. Véase el facsímil completo de este volumen de Soto de Rojas preparado por A. Egido, Málaga, R.A.E., Caja de Ahorros de Ronda, 1991.

mientras el Conde de Salinas, por su lado, compone antes de 1630 una «endecha» sobre la soledad amorosa desde un ángulo elegíaco³⁵. Pero será Lope de Vega, en las cuatro «barquillas» funerales y existenciales de su *Dorotea* (1632) y en el romancillo amoroso de la misma obra («Ay riguroso estado...»), quien lleve a su clímax compositivo y retórico la creciente funcionalidad de esta clase de mezcla hacia los años treinta.

A la vista de lo expuesto, no será muy osado postular que la creciente permeabilidad y ductilidad de la elegía en el primer tercio del XVII fue un hecho irrefutable, que la reconvirtió en una modalidad de discurso poético en verso tan lábil y receptiva que pudo adaptarse a heterogéneos esquemas métricos y, paulatinamente, contaminarse sin contención de los formantes retóricos y estructurales de otros géneros y especies. Por todo ello, en los años treinta sobre todo, lo elegíaco no necesitó ya albergarse en el diseño completo de un único poema extenso, sino que supo dibujarse en el interior de otro tipo de composición que, a su vez, podía, virtualmente, engrosar un texto en verso más amplio, esto es, una unidad poemática mayor. Si estos procesos que, sin duda, inyectaban nueva savia al género fueron efectivamente más extremados en el ámbito de la reflexión sobre la muerte y sus motivos colaterales, fue porque, debilitado el neopetrarquismo y la mitificación extremada del amor espiritualizado, la expresión elegíaca del sentimiento ya no contaba, a fin de reactualizarse por novísimos senderos, con la apoyatura de los códigos petrarquistas convencionales, tan desgastados. Por eso, en las pocas muestras amorosas de la etapa final aquí recogidas, la elegía se reactiva regresando al erotismo ovidiano –y faltó el tiempo para observar a esta luz las elegías en serie de las *Eróticas o amatorias* (1618) de Villegas–, o bien solapándose al remozado bucolismo virgiliano o a la joven «soledad» barroca y su retórica de la melancolía. Y asimismo en la confluencia con ciertas especies de silvas y romances de cariz erótico.

En general, pocas clases poéticas de entonces supieron abrir su compás genérico, modal y discursivo, a tantos temas, formas y metros. En tal capacidad para asumir un arte de paradojas constructivas estribó, a mi entender, la vitalidad y complejidad de este género y/o cauce en el primer tercio Barroco. Aunque en ella sembrase la semilla de su disolución.

³⁵ Cfr. Carrillo y Sotomayor, *Obras*, ed. R. Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990, pp. 304-310, y Conde de Salinas, *Antología poética (1564-1630)*, ed. T.J. Dadson, Madrid, Visor, 1985, poema LXIX, pp. 123-125.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, «Con feliz parto puso al heredero...», en *Rimas*, ed. J.M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, t. II., pp. 42-51.
- ARGUJO, Juan de, *De Don Juan de Arguijo a la muerte de su amigo el Hermano Tercero de la Compañía de Jesús*, ed. de *Obra poética* de Arguijo preparada por S.B. Vranich, Madrid, Castalia, 1971, pp. 222-238.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis, *Elegía al remedio del amor, del autor*, en *Obras* (1611), ed. R. Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990, pp. 304-310.
- CONDE DE SALINAS (Silva y Mendoza, Diego de), *Endecha sobre la soledad amorosa, redactada hacia 1630, poema LXIX, de la Antología poética (1564-1630)*, ed. T.J. Dadson, Madrid, Visor, 1985.
- GÓNGORA, Luis de.
 - «Qué de envidiosos montes levantados...», aparecido por vez primera en las *Flores de poetas ilustres...*, recopiladas por Pedro Espinosa, 1605, parte I, pp. 73-74, de la ed. moderna de esta antología preparada por Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín, Sevilla, 1896, 2ª ed.
 - «Sobre trastes de guijas...», en *Obras completas*, ed. de los hermanos Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1967.
 - *Nenias en la muerte del Sr. Rey Felipe III*, edición citada de Millé y Jiménez.
 - *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. A. Parker, Madrid, Cátedra, 5ª ed., 1983.
 - *Soledad II*, según la ed. de *Soledades* preparada por R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994, (vv. 116-171 y 542-611).
- HERRERA, Fernando de, *Elegía IV, «A la pequeña luz del breve día...»* y *Elegía VII, «Si el presente dolor de vuestra pena...»*, de *Algunas obras...*, 1582, pp. 399-409 y 459-465, respectivamente, de la ed. de C. Cuevas, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985.
- JAUREGUI, Juan de, «Partió la noche de su albergue oculto...», ed. de *Poesía* preparada por J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993, poema nº 19.
- QUEVEDO, Francisco de, *Elegías amorosas varias que cierran Canta sola a Lisi*, de la musa *Erato*, de su *Poesía original completa*, ed. J.M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 535-541.
- SOTO DE ROJAS, Pedro, *A Fénix en Generalife, ausencia, del Desengaño de amor en rimas*, ed. moderna en la selección preparada por N. Marín, Granada, Diputación Provincial, 1982.
- VEGA CARPIO, Lope de:
 - «Serrana hermosa, que de nieve helada...», incluida en *El peregrino en su patria*, 1604, ed. J.B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.
 - *A la muerte de Carlos Félix. Canción*, incluida en *Rimas sacras*, 1614, ed. de J.M. Blecua, Lope de Vega, *Obras poéticas, I*, Barcelona, Planeta, 1989, 2ª ed. con adiciones.
 - *Egloga a Claudio*, 1632, *Vid.* ed. facsímil de la ed. suelta de hacia 1632 en Lope de Vega, *Obras sueltas, I*, ed. A. Pérez Gómez, Cieza, El aire de la almena, 1968.

- *Amarilis. Egloga*, primera ed. suelta de 1633, luego reeditada en *La Vega del Parnaso*. 1637, ed. facsímil de F.B. Pedraza, Madrid, Ara Iovis, 1993.
 - Las cuatro «barquillas» funerales y el romancillo «Ay riguroso estado...» de *La Dorotea*, 1632, ed. E.S. Morby, Berkeley y Madrid, 1969, 2ª ed. revisada.
 - *Huerto deshecho* (R.: 1632-33), ed. facsímil de la suelta de 1633 por E. Asensio, Madrid, Tipografía Moderna, 1963. Reeditada luego en *La Vega del Parnaso*, Cfr. en el facsímil citado.
 - *El Siglo de Oro. Silva moral*, 1637, ed. facsímil de *La Vega del Parnaso*, 1637, cit. *supra*.
- VILLEGAS, Esteban Manuel de, *Eróticas o amatorias*, 1618, ed. moderna de N. Alonso Cortés, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.