

LENGUA Y TEORÍA POÉTICAS DE FRANCISCO LÓPEZ DE ZÁRATE EN EL CONTEXTO DE LA POLÉMICA LITERARIA DE SU TIEMPO

M^a TERESA GONZÁLEZ DE GARAY*

RESUMEN

En este artículo se analiza pormenorizadamente la posición teórica –y también práctica– que el poeta logroñés Francisco López de Zárate (1580?-1658) adoptó en su época respecto a cuestiones centrales que se enmarcan en las viejas Retórica y Poética clásicas. En el Siglo de Oro se vivieron con intensidad los problemas teóricos que afectaban, entre otras artes, a la creación literaria. Las polémicas de Góngora, Lope de Vega y Quevedo son buena muestra de ello. López de Zárate mantuvo siempre un cierto equilibrio declarándose imitador y admirador tanto de Góngora como de Lope de Vega. Podemos decir que sus recursos van de lo más llano a lo más elaborado de modo ecléctico y personal, aceptando diferentes estilos según los géneros elegidos y odiando sólo la ignorancia.

Palabras clave: Francisco López de Zárate, polémicas literarias, estilo.

This paper is a detailed analysis of the position that the poet Francisco López de Zárate (Logroño, 1580?-1658) adopted in his time with respect to central issues set in the frame of the old classical rhetoric and poetics. The Golden Age was a time when theoretical problems concerning literary creation, as well as other arts, were lived with great intensity. The polemics maintained by Góngora, Lope de Vega and Quevedo are a good sample of it. López de Zárate always kept a certain balance, admitting to be imitator and admirer of both Góngora and Lope de Vega. We can say that his resources range from the most plain to the most elaborate in an eclectic and personal way, accepting different styles according to genre choice and hating nothing but ignorance.

Key words: Francisco López de Zárate, literary polemics, style.

En este artículo abordaremos el problema de la posición teórica que Zárate ocupó en la intensa polémica entre culteranos y anticulteranos, surgida precisamente en los años de mayor actividad literaria del poeta. Pocos, pero suficientes, son los testimonios que Zárate nos dejó a este respecto. En primer lugar, nos encontramos con sus breves textos en prosa, publicados en la edición de 1619, especialmente su “Advertencia al lector” y la introducción a la *Egloga primera*. En

* Universidad de La Rioja

ellos Zárate explica alguna de sus preferencias estéticas, entre las que se encuentran las dos cualidades exigidas a su lector ideal: *docto e ingenioso*. Con pequeños guiños concesivos a la moda del momento (“Ya que se oye mejor lo que no se entiende, aunque sea malo, que lo bueno, dejándose entender, imprimo esta égloga en estilo algo realizado... porque a los oídos de nuestra edad suenan las cosas fáciles y menores como bajas, quizá porque se atiende más a las voces que a la sustancia...”), y también quizá con un leve distanciamiento irónico, Zárate se muestra partidario de un lenguaje poético *elevado*, creado con el concurso de los valores de la *cultura* (sabiduría, conocimientos, erudición, adquiridos con trabajo y estudio) y del *ingenio*, concepto éste muy próximo a la agudeza de Gracián, que se vale “de los tropos y figuras retóricas como de instrumento para exprimir cultamente sus conceptos”¹.

Otros testimonios de singular interés los constituyen los poemas escritos por Zárate elogiando y valorando a escritores de uno y otro bando. En una época llena de rencillas y enemistades literarias Zárate mantiene sus escritos al margen de disputas poco elegantes, eludiendo las críticas más o menos acerbas sobre las obras de otros autores, salvo la curiosa excepción del soneto sin título núm. CCCXXII de nuestra edición², e ignorando por completo el tono burlesco y mordaz al que tan aficionados fueron Góngora, Quevedo y el propio Lope, entre otros de los que participaron apasionadamente en la polémica. Zárate no participó nunca directamente en ella, haciendo pública cautelosamente una imparcialidad e independencia que le permitió establecer amistades y homenajes literarios a Lope de Vega y a Juan Pérez de Montalbán³, pero también a Góngora y a muchos de sus segui-

1. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1967, p. 241.

2. M.T. González de Garay, *Edición crítica de las poesías completas de F. López de Zárate*, Universidad de Zaragoza, 1988. Y Zárate no editó nunca este soneto, que aparece únicamente en la copia manuscrita de Londres (Ms. L, fol.110v-111r), dato que confirma su reserva, su extrema precaución al no publicar el único poema en el que se burla de algún poeta no identificado, criticando su infame manera de versificar, su estilo (“a ciegas docto y acertero a bulto/Varón dificultoso por lo inculato”) caótico, que destruye las posibles bellezas del lenguaje y del concepto cultos. No critica la dificultad en la riqueza de pensamientos, de erudición, de conceptos (él mismo es muchas veces oscuro por este motivo), sino la incultura, los versos mal medidos, las voces legas. También Gracián presentaba sus armas contra todo tipo de abusos, fraudes y apariencias cultistas: “Nótese, con toda advertencia, que hay un estilo culto, bastardo y aparente, que pone la mira en sola la colocación de las palabras, en la pulidez material de ellas, sin alma de agudeza, usando de encontrados y partidos: conceptos de alforja, los apodaba Bartolomé Leonardo, porque lo mismo exprime el que va delante como el que viene detrás. Esta es una enfadosa, vana, inútil afectación, indigna de ser escuchada”, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., p. 507. Cfr. Correa Calderón, “Teoría y estética de la agudeza” en *Baltasar Gracián, su vida y su obra*, Gredos, Madrid, 1970, 2ª ed., pp. 161 y ss.; V. Ramos Foster, “Notas sobre la *Agudeza y Arte de Ingenio* y la estética barroca”, *Revista de Ideas Estéticas*, XXVI, 102, 1968, pp. 167-71. Desde un punto de vista más general puede consultarse Félix Monge, “Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián”, en *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusobispana e iberoamericanas*, Van Goor Zonen, La Haya, 1966, pp. 355-381; Klaus Heger, *Baltasar Gracián. Estilo lingüístico y doctrina de valores. Estudio sobre la actitud literaria del Conceptismo*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 1960; y Lázaro Carreter, “Sobre la dificultad conceptista” en *Estilo Barroco y personalidad creadora*, Anaya, Salamanca, 1966, pp. 11-59.

3. Cfr. los poemas de nuestra edición núms. CXCXVII (“A Lope de Vega en su muerte”, en el que elogia hiperbólicamente al Fénix, aunque ésto no le impida imitar conscientemente alguno de los hermosos versos de Góngora, enemigo radical de Lope. El verso “De ti la flor, no la fragancia yace” encuentra su paralelo en el dedicado a la *Muerte de Doña Guiomar de Sá*, “Sus hojas sí, no su fragancia llora”, escrito por el cordobés en 1610. Vid. *Sonetos completos*, ed. de B. Ciplijauskaitė, Castalia, Madrid, 1978, p. 212), y CCCXVII (“En alabanza del *Orfeo* de P. Montalbán”). Por otra parte, Lope de Vega fue amigo de Zárate, como lo demuestran las aprobaciones de sus dos ediciones, especialmente la de 1619 (momento crítico en la batalla gongorista), y las numerosas veces que le dedica elogios, alabanzas y juicios favorables, siempre dentro de los límites propios de la “labor” literaria. Y no hay que olvidar que el *Orfeo en lengua castellana*, respuesta al de Jáuregui, según la crítica moderna, fue escrito por el mismo Lope de Vega, y edi-

dores y defensores como Pedro Soto de Rojas, Gabriel Bocángel y Unzueta, Miguel de Dicastillo, Pedro Díaz de Ribas, Cristóbal de Salazar Mardones o García de Salcedo Coronel⁴. No cabe duda de que Zárate admiraba fervorosamente a Góngora, a quien conoció personalmente (recuérdese que los dos coincidieron como poetas invitados en las fiestas de Lerma, ofrecidas al rey por el Duque en 1617), y con el que le debió unir una amistad suficiente para presentarse como su rendido seguidor en muchos aspectos de su práctica estilística, como lo prueba uno de sus *Romances* (nº LVII de nuestra edición), publicado en 1651, y cuyo epígrafe indica: “Romance que sigue al de Don Luis de Góngora, de Angélica”, en el que se lanza con gran audacia a continuar los pasos del “nuevo Homero”, como lo llama sin ambages en otra ocasión⁵. También le imita directamente en dos de sus escasas letrillas. La que comienza con el estribillo “No me tires flechas/rapaz cupido/ que es tirarlas al aire / contra un rendido” (nº LXXIII), constituye una imitación, ya señalada por Robert Jammes, de la letrilla lírica de Góngora, fechada en 1592, cuyo estribillo, al parecer muy popular ya por aquellos años, dice: “Ya no más, ceguezuelo hermano / ya no más”. Junto a la de Zárate, aún se conocen otras dos imitaciones del poema menor gongorino: la atribuida a un autor desconocido llamado Juan Luis en el *Ms. 12-26-7* (D-172) de la Academia de la Historia (“Ya no más, rapacillo ciego,/no más fuego”, fol. 188), y la que aparece como anónima en el *Cancionero de la Sablonara*, nº LXXV, con un estribillo idéntico al de Zárate⁶. La segunda imitación corresponde a la letrilla nº LXXVII de nuestra edición, en la que Zárate copia literalmente el estribillo de la de Góngora, escrita en 1602, y que se destaca por sí sola entre la producción del riojano, ya que es el único poema satírico (al margen del ya citado en contra de un mal poeta desconocido) y bur-

tado bajo el nombre de Pérez Montalbán, en cuyos preliminares se incluye el soneto laudatorio de Zárate. Véase el prólogo de Inmaculada Ferrer de Alba en su edición a las *Poesías* de Jáuregui, Clásicos castellanos, Madrid, 1973, vol. II. p. XII y ss., y vol I, p. XXXVI.

4. *Vid.* los poemas núms. LXVII, LXXIII, LXXVII, CCCVII, CCCXI, CCCXVI, CCCXLIX, CCCLI y CCCLIV.

5. En el soneto CCCXVI, v. 5, dedicado a uno de los comentaristas y defensores de Góngora, titulado: *Al licenciado Pedro Díaz de Ribas en la defensa que hizo de las Soledades y Polifemo del famoso Don Luis de Góngora*. En él Zárate valora la “fama” de Díaz de Ribas, sacerdote y teólogo apasionado defensor de Góngora, tanto o más que la de éste, insistiendo en la jerarquía del saber demostrado por el comentarista (“¡Tanto el cielo el saber ama!, v. 11), con más énfasis, si cabe, que en la categoría del poeta cordobés. Además, Zárate no llegó a editar en vida este soneto, y no se recoge por ninguno de los bibliógrafos tal edición dentro de los preliminares del opúsculo de Díaz de Ribas, *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades*, lugar donde resultaría lógico encontrarlo, por el tono y por el contexto del título que le precede. Únicamente aparece en el *Ms. 3906* de la B.N. (fol. 68v), del que lo reproduce y edita por primera vez Eunice Joiner Gates, en *Documentos Gongorinos*, El colegio de México, 1960, p. 32, y posteriormente, en 1976, Simón Díaz (*66 poemas inéditos*, Logroño, pp. 56-7). La no publicación del soneto puede denotar y confirmar la prudencia de Zárate, aunque también pudiera ser fruto de la casualidad, hipótesis, en cualquier caso, poco probable. Los *Discursos apologéticos* han sido editados también por Ana Martínez de Arancón en *La Batalla en torno a Góngora*, Antoni Bosch, Barcelona, 1978, pp. 127 a 155. Para el *romance* de Góngora, imitado y continuado por Zárate, *vid* la edición de los *Romances* de A. Carreño, Cátedra, Madrid, 1982, nº 48, pp. 280-87.

6. *Cfr.* la edición de Robert Jammes de las *Letrillas* de Góngora, Castalia, Madrid, 1980, nº1, pp. 41 a 43. García Berrio ha subrayado cómo el estribillo constituye el auténtico soporte de la estructura textual de la letrilla, entendida ésta en su dimensión genérica. Lo que convierte estas imitaciones en meras variaciones formales sobre un único tema. “En términos de génesis textual, es, sin duda, la expresión del núcleo temático del texto, funcionando las estrofas de mudanza como meras expansiones, representables incluso generativamente en términos de este tipo de transformación subordinativa. Por consiguiente, frente al dato fenoménico de la superior extensión de la anécdota narrativo-descriptiva incorporada por las estrofas de mudanza en la manifestación terminal del texto, es preciso, a mi juicio, conceder la superior responsabilidad que tiene el estribillo como célula generatriz en la estructura subyacente de la letrilla. “ (García Berrio, “Las letrillas de Góngora. Estructura pragmática y liricidad del género”, en *Edad de Oro*, II, Univ. Autónoma de Madrid, 1983, p. 94).

lesco que ataca al clero, surgido de la pluma de Zárate y editado en su libro de 1651. El estribillo de Zárate sólo presenta una variante, mínima, respecto al de Góngora (en el segundo octosílabo cambia “vive” por “cura”, jugando con el valor polisémico de las palabras e intensificando la recurrencia fonética por medio de una anáfora): “Cura que en la vecindad / cura con desenvoltura / ¿para qué le llaman cura, / si es la misma enfermedad?”⁷. El entusiasmo demostrado por Góngora, siempre dentro de límites no escandalosos ni polémicos, se materializará también en el estilo y el lenguaje de alguno de sus más famosos poemas. Es el caso de su extenso poema culto (nº III), donde narra y describe las *Fiestas de Lerma* o el romance mitológico a la *Muerte de Adonis* (nº LVIII), atribuido durante largo tiempo al propio Góngora, “sin que por ello supusiera profanación, aunque fuera notorio error”, según palabras de J. M. Cossío, que aclaró definitivamente el problema bibliográfico⁸. Además, en esta misma línea de cierta dependencia respecto al grupo decididamente culterano, hay que añadir el significativo hecho de que Zárate escribiera poemas laudatorios para tres de los comentaristas y defensores de Góngora: el soneto, ya señalado, para Díaz de Ribas (CCCXVI), otro en la *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe* de Cristobal de Salazar Mardones (CCCLXIX), publicado en 1636, y un tercero en las *Obras de Don Luis de Góngora*, comentadas por D. García de Salcedo Coronel, y editado en 1644, (CCCLIV)⁹.

7. Vid. la *letrilla* nº XVIII de Góngora, según la edición de Robert Jammes, cit., pp. 97 a 99, donde indica: “Puede sorprender, a primera vista, el tono bastante moralizador de esta sátira: el juego de palabras inicial “cura” - “enfermedad” parece haber llevado a Góngora, contra su costumbre, a oponer lo que debe ser el cura a lo que es en realidad en ciertos casos. Pero no se trata sino de un reformismo superficial y accidental: la sustancia de esta letrilla la constituyen los chistes sobre la incontinencia del clero, de abolengo popular, como todo el anticlericalismo de su poesía. Basta, para convencerse de ello, comparar esta letrilla con la imitación que hizo de ella, unos años más tarde, un poeta menos atrevido, Francisco López de Zárate: en cuatro estrofas, de estribillo idéntico, satiriza al cura interesado, codicioso, intrigante, malévolo e hipócrita. Las alegres insinuaciones del anticlericalismo tradicional desaparecen ante consideraciones morales mucho más conformistas... Es de notar que esta letrilla está incluida en un conjunto de tres poesías, sin título y sin separación, como para disimularla: a pesar, en efecto, de su carácter más ortodoxo, es evidente que la imitación de Zárate podía también disgustar a los censores.” (p. 97). Sobre este tema vid. *La contestation de la Société dans la littérature espagnole du Siècle d’Or*, Université de Toulouse-Mirail, 1881, especialmente los capítulos de Battesti-Pelegrin, “Reflexión sur l’héritage médiéval dans les letrillas de Góngora: le traitement parodique”, pp. 57 a 71; y el de R. Jammes, “A propos de Góngora et de Quevedo: Conformisme et anticonformisme au Siècle d’Or”, pp. 83 a 95.

8. Hay una copia del romance en el Ms. 3.796 de la B.N., reproducido por Foulché Delbosc en “Poesías atribuidas a Góngora”, *Revue Hispanique*, T. XIV, 1906, p. 86. J. M. de Cossío aclaró el problema en *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 665, donde caracteriza el estilo de Zárate de “resueltamente gongorino” y observa que a veces predomina un tono realista, pero en otros momentos “el lirismo se muestra patente y el poeta vuelve a preferir todos los recursos del mejor cuño gongorino... El culteranismo triunfa aun en los momentos de más intenso patetismo, y traslada a imágenes anti-realistas y artificiosas las más hondas y humanas pasiones”, pp. 665-66.

9. Salazar Mardones confiesa su amistad con López de Zárate, en una carta escrita el 1 de abril, a Andrés de Uztarroz, en la que habla del soneto laudatorio escrito por éste al *Poema de la Invención de la Cruz*, el largo poema épico de Zárate, y precisa: “Estimo infinito la prontitud con que vm. me envió el soneto en alabanza del *Poema de la Cruz*, de mi amigo Francisco López de Zárate; que sólo él equivale a todo el poema. Ya camina a Roma, donde he escrito que se coloque conforme se debe a la mucha autoridad y letras de vm.” (Ricardo del Arco y Garay, *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón, Andrés de Uztarroz*, C.S.I.C., Madrid, T. I, 1950, pp. 383-84). El 7 de marzo de 1648, fecha de publicación de dicho poema, otro aragonés y también comentarista de Góngora, José Pellicer, anunciaba al mismo Andrés de Uztarroz, “el envío del *Poema de la Cruz*, de Francisco López de Zárate, que se avrá empezado a vender; que no me le han querido dar para hoy... puede vm. encuadernarle, que no puso más principios que los que le remití” (*Ibid.*, p. 501, T. D). No tenemos noticia del poema laudatorio de Uztarroz, ya que la edición del *Poema de la Cruz* no presenta ningún preliminar, únicamente las aprobaciones. Estas alusiones, que reflejan el conocimiento de nuestro poeta, junto a las relaciones que éste mantuvo con el Conde de Andrade, el Príncipe de Esquilache y el Conde de Lemos, que sostuvieron en

Si Zárate se transparenta en muchos de sus poemas como seguidor, si no incondicional, al menos inequívoco, de Góngora, en otros (sonetos religiosos, amorosos, algunos romances, etc.) se aproxima al estilo más sencillo y natural, al intenso tono popular de muchas de las composiciones de su amigo Lope de Vega. Ya hemos señalado cómo éste lo alaba y elogia repetidas veces, en ocasiones poniendo de relieve la popularidad alcanzada por algún poema de Zárate, como en el caso de la *Silva a Logroño* (vid. notas a la introducción de la silva, nº II), o el romance nº LXIV, “Dejóme amor de su mano, / mas no lo pague ninguno / como yo se lo pagué”, a propósito del cual comenta en *La Dorotea*: “Siempre que oigo cantar aquel romance que comienza “*Dejóme amor de su mano*”, me acuerdo del río de Madrid y de sus aventuras el mes de julio, en cuyos baños se pudiera echar un arbitrio que no le pagara de mala gana los poco honestos ojos”¹⁰. Todo ello pone de manifiesto una vez más la habilidad de Lope para captarse relaciones y apoyos en una mezcla difícilmente descifrable, de intereses políticos y literarios. Parece lógico pensar, por otra parte, que el apoyo de Zárate no tuviera el mismo relieve que, por ejemplo, el de un Quevedo. Pero lo que a nuestro juicio destaca en estas conexiones literarias es que en ningún momento se afilia el poeta riojano de modo directo, teórico o testimonial, a cualquiera de los dos bandos en pugna, ni siquiera en el inédito soneto a Pedro Díaz de Rivas, permaneciendo, eso sí, como un enamorado teórico y práctico de un personal elitismo culto.

José María de Cossío ha comentado con agudeza las habilidades lopescas a la hora de encontrar paladines que hicieran con él armas, y ha aprovechado la coyuntura para calificar a López de Zárate de “furibundo culteranista”. Oigamos sus palabras: “Lope se nos aparece como un gongorista anticulterano, en tanto Jáuregui se nos muestra como un moderado cultista antigongorino. Pero la inconsecuencia de Lope llegaba a más. Los elogios del *Orfeo en lengua castellana* están confiados a los más furibundos culteranistas que entonces tenía nuestro Parnaso. Allí, *López de Zárate* y Villaizán... Lope halagaba a sus amigos sin cuidar de su estilo ni convicciones literarias, para atraerles a su campo en contra de Jáuregui”¹¹. Tal vez la inconsecuencia que comenta Cossío no lo era tanto, en el caso de Zárate, si partimos del hecho de que éste último repartía equitativamente sus elogios entre uno y otro, sin alterar su seriedad proverbial. Y puede que ese adjetivo “furibun-

Zaragoza tertulias y academias, y que eran miembros de la academia de *los Anhelantes*, pero, sobre todo, el dato de la relación con Miguel de Dicastillo, nos pone en la pista del probable contacto real del poeta con Zaragoza y sus diversos grupos literarios. La relación con Dicastillo difícilmente pudo ser creada fuera de Zaragoza, debido al retiro del cartujo, y es notablemente sugerente, porque al aludir a ella, Ricardo del Arco observa, que los amigos que colaboraron en la edición del *Aula Dei* con diversas composiciones “eran miembros de la Academia de los Anhelantes, de Zaragoza” (*Ibid.*, p. 115, T. D). Todo ello, unido a la austeridad y el tono moral que caracteriza buena parte de su poesía, hace pensar en un acercamiento literario del riojano a las actividades poéticas de Aragón. Vid. al respecto A. Egido, *La poesía aragonesa del Siglo XVII (raíces culteranas)*, Zaragoza, 1979, donde indica: “La región aragonesa fue una de las prolíficas en festejos y justas de todo tipo, pues, aparte las propiamente literarias, hay que tener en cuenta que de 1621 a 1626 hubo unos treinta y tres festejos...” (p. 11).

10. Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Casalia, Madrid, 1980, p. 167. En torno a la polémica literaria entre Góngora, Lope y Quevedo, pueden consultarse, entre otros, los estudios de Emilio Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente*, Gredos, Madrid, 1973; “Sobre la actitud de Góngora ante el teatro de Lope”, en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, II, Gredos, Madrid, 1974, pp. 433-444, y *En torno a las “Soledades” de Góngora*, Granada, 1969. Del mismo E. Orozco y Ana Orozco, *Góngora y Quevedo, poetas*, La Muralla, Madrid, 1975. Vid. también el artículo de Cedomil Goic, “Góngora y la retórica manierista de la dificultad docta”, *Atenea*, CXLII, 393, 1961, pp. 161 a 178; y de Alfonso Reyes, “Necesidad de volver a los comentaristas”, *Revue Hispanique*, LXV, 1925, pp. 134-139, (reimpreso en *Cuestiones gongorinas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927).

11. J. M. de Cossío, *Fábulas mitológicas...*, cit., p. 414.

do”, aplicado a nuestro poeta al calificarlo como seguidor del movimiento culterano, resulte en alguna medida excesivo, porque Zárate tiene, como ya lo indicó Dámaso Alonso¹², su lado conceptista, su óptica quevedesca, especialmente en sus poemas de madurez, donde acaso haya logrado los mayores aciertos de tono y estilo.

Por otra parte, el propio Zárate nos ha dejado un curioso testimonio en su *Silva segunda* (n^o XXIX, vv. 497 a 520) sobre las opiniones que le merecían sus escritos. Valora negativamente su comedia dedicada al Conde de Niebla, *La Galeota reforzada*¹³, para, seguidamente, deshacerse en elogios por el estilo *culto* y *elevado* de su tragedia del *Hércules Furente y Oeta*, que compara en lo “culto” al poema épico de *La invención de la Cruz*, y que creyó haberla escrito, como él mismo afirma en el subtítulo, “con todo el rigor del Arte”. Fidelidad a un preceptismo aristotélico y horaciano que, de algún modo, enfrentaría su estética lírica, claramente barroca, con su estética dramática, que habría de retrotraerse a la generación de Juan de la Cueva y Cristóbal de Virués, como ha sabido ver muy bien Edwin S. Morby¹⁴. Respecto a los sonetos, parece tener la misma opinión que Herrera y Gracián: “Es el soneto la más hermosa composición y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española... Y en ningún otro género se requiere más pureza y cuidado de la lengua, más templaza y decoro, *donde es grande culpa cualquier error pequeño*; y donde no se permite licencia alguna, ni se consiente algo que ofenda a las orejas, y la brevedad suya no sufre, que sea ociosa o vana, una palabra sola”¹⁵.

12. “Lo barroco es también innegable en López de Zárate... con una oscilación entre inclinarse algo hacia lo culto o hacia un estilo sentencioso a lo Quevedo. Y para mi gusto, lo mejor de López de Zárate es lo último”, *Góngora y el Polifemo*, Tomo I, Gredos, Madrid, 1967, p. 236, n. 12.

13. “Refiere la comedia, / trabajo a que el de Niebla dio el asunto. / En ella tanto aliento no cabía, / así de haberla escrito se reía” (vv. 497-500). La comedia permaneció inédita hasta 1951. *Vid. La Galeota reforzada*, ed., estudio y notas de José María Lope Toledo, I.E.R., Logroño, 1951.

14. “The effect is a retrogression, with a consequent likeness of the *Hércules* to the plays of that earlier generation, a likeness so strong that the problem of dating assumes pressing interest”. E. S. Morby, “The *Hércules* of Francisco López de Zárate”, *Hispanic Review*, XXX, 1962, pp. 126 y 127. La tragedia fue publicada en 1651, en *Obras Varias*, fols. 270 a 338. Conviene señalar que las pretensiones teóricas de Zárate no se corresponden con la práctica estilística en su tragedia en lo que se refiere al “rigor del arte”. Ésta se inscribe en el ámbito de las tragedias del último tercio del siglo XVI, dentro del área de las imitaciones e influencia de Séneca, resultando una refundición de dos tragedias de Séneca, *Hércules furens* y *Hércules Oetaeus*, dato que también estudia Morby en su *art. cit.*, pp. 117 a 132. La tragedia de Zárate merecería un estudio más detallado, porque además de presentar una cristianización e hispanización del *Hércules* senecquista, sirvió de base para la elaboración del tercer acto de *Los tres mayores prodigios* de Calderón, que sin duda la manejó cuando circuló manuscrita en los grupos literarios de Madrid, como demuestran Clark Colahan y Alfred Rodríguez en su breve comunicación “El *Hércules* de López de Zárate: una posible fuente de los *Tres Mayores Prodigios* de Calderón”, en *Calderón. Actas del “Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro*, al cuidado de Luciano García Lorenzo, t. III, C.S.I.C., Madrid, 1983, pp. 1271-76, donde prudentemente indican: “Lo que más apoya nuestra conjetura, desde luego, es el incidente de Deyanira con su perseguidor-raptor y el común uso simbólico de la túnica ardiente, pero subyacen, asimismo, indicios tan interesantes como lo son la espectacularidad teatral con que ambos dramaturgos conciben la obra y la proclividad refundidora de Calderón.” (p.1276). Zárate escribió: “La tragedia del *Furente* y *Oeta* / obra en todo tan grande, tan perfecta / tan culta y elevada, / tan, como del asunto, arrebatada, / tan llena del Coturno y del espanto, / que otros cantaron más, pero no tanto. / Iguálala a lo culto del Poema, / y a los siglos infama / que no premiaron su nobleza y fama, / sin que desto formase queja alguna, / teniendo por sobrada su Fortuna.” (II, vv. 501-512). Para este problema puede consultarse R.R. MacCurdy, “La Tragédie Neo-Senéquienne en Espagne au XVII^e Siècle, et particulièrement le Thème du Tyran”, en *Les Tragédies de Sénèque et le Théâtre de la Renaissance*, Centre National de Recherche Scientifique, ed. J. Jacquot, Paris, 1964, pp. 73-85. Asimismo, *vid.* Séneca, *Tragedias*, 2 vols., 26 y 27, trad. e intro. de Jesús Luque Moreno, Gredos, Madrid, 1979, pp. 7 a 177 (vol. 26), y 259 a 349 (vol. 27).

15. “Refiere los sonetos, / que él tuvo (y tuvo pocos) por perfetos” (vv. 515-16). La cita de Herrera en A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. cit., p. 308. Como observa Andrés

Zárate se muestra exigente y modesto en la valoración que hace de sus sonetos, siendo esta estrofa, sin embargo, con la que logró los mayores aciertos estéticos y estilísticos. En cuanto a los romances y letrillas, el aparente desprecio que insinúa sobre ellos (“Romances, por mostrar que los hacía, / que aun en ellos grandezas descubría”, II, vv. 519-520), podría encajar en el contexto “culterano”, apegado a la poesía de corte métrico italianizante, y en esa soterrada obsesión del poeta por la *grandeza*, que incluso puede llegar a obtenerse con el metro tradicional hispánico.

Entre gongoristas y antigongorinos, entre lopistas y antilopistas, entre Quevedo y Gracián, la personalidad de López de Zárate brinda un ejemplo interesante, quizá paradigmático, de poeta barroco equilibrado, no comprometido en la batalla verbal, pero cuya poética implícita y praxis lírica confirman las tendencias fundamentales de los códigos y sistemas de producción y creación literaria en verso, del periodo comprendido aproximadamente entre 1600 y 1650, el de los escritores nacidos en torno a 1580. Con palabras de Pilar Palomo, “son los poetas –como López de Zárate, como Hurtado de Mendoza (1586?-1644) y como tantos otros– que asisten como testigos y actores a la lucha de escuelas que suscita la difusión de las *Soledades*, pero que frecuentemente, como Soto y Villamediana, presentan una primera etapa no gongorina. Son testigos, repito, desde su juventud, de la madurez poética de los poetas de la primera generación, a cuyos triunfos, como protagonistas –Quevedo–, unen sus voces a partir de 1600, momento que recogen las *Flores de poetas ilustres*, de Pedro Espinosa, en 1604”¹⁶.

Trataremos brevemente de subrayar y enfatizar algunas de estas tendencias:

1º. *Oscuridad-dificultad*

Sabido es que uno de los temas sobre los que se teorizó y polemizó en la época es el de la “oscuridad”, conscientemente elaborada, del discurso poético, enfrentada a la “claridad” y transparencia del mismo, posturas ambas relacionadas con problemas tradicionales sobre los fines y funciones que la poesía debía cumplir respecto a sus lectores: *la utilidad* y el *deleite*, la *admiración* y el *asombro*, la sorpresa ante el descubrimiento encubierto o iluminado, y el placer que de este descubrimiento se desprende, son efectos derivados del poder “perlocutivo” de los “cuasi-actos de habla” –con palabras de Richard Ohmann– que son los poemas¹⁷.

La postura de Góngora al respecto, a quien Zárate, como hemos comprobado, admiraba profundamente, exacerbó el problema, teórica y prácticamente, cultivando la oscuridad y el hermetismo en alto grado, y rindiéndole culto como factor decisivo de su concepción estética, como ha analizado detalladamente Antonio Vilanova, a quien pertenecen las siguientes palabras:

Collard en *Nueva poesía, conceptismo y culteranismo en la crítica española*, Castalia, Madrid, 1967, pp. 99 y 100, “lo difícil como meta deseable en el arte se establece en los días de Herrera como una de las cualidades del estilo culto.”

16. M^a del Pilar Palomo, *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Historia crítica de la Literatura Hispánica, Taurus, Madrid, 1987, p. 16.

17. Richard Ohmann, “Los actos de habla y la definición de literatura”, en *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. cit., pp. 195-212. Para la distinción entre actos de habla “locutivos”, “ilocutivos” y “perlocutivos”, cfr. J. R. Searle, *Actos de habla*, Cátedra, Madrid, 1980, pp. 30ss. Y el capítulo de Fernando Lázaro Carreter, “El poema lírico como signo”, en Vv Aa., *La crisis de la literariedad*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 79-97.

Fruto deliberado y consciente de una rigurosa elaboración intelectual, el carácter hermético y minoritario de la poesía gongorina, no sólo aparece como el rasgo más peculiar y distintivo de su arte, sino como el más típico exponente de su ideario preceptivo y estético.

De todos los grandes poetas del Barroco europeo, Góngora es, tal vez, el único que, además de escribir una poesía oscura y difícil, ha hecho profesión pública de dificultad y hermetismo. Frente a los reproches y censuras que, con este motivo, le dirigen por igual partidarios y detractores, el gran poeta cordobés no sólo ha alardeado orgullosamente de ser ininteligible para el profano y de escribir exclusivamente para los doctos, sino que ha convertido el culto deliberado de la oscuridad en uno de los principales resortes de su arte¹⁸.

López de Zárate no muestra una defensa tan apasionada de la oscuridad como Góngora, pero parece claramente adscribirse a la nueva estética en su breve advertencia “al lector”, incluida en los *preliminares* de la edición de 1619. ¿Cuál es el rasgo dominante de este lector?, ¿qué horizontes de expectativas presupone Zárate en ese lector al que se dirige? En primer lugar es un lector, sin duda, *docto*, culto, también es “erudito”, pertenece a la misma clase de lectores para la que Góngora escribe. En segundo lugar, el lector culto y docto se puede o no mejorar con el concurso del *ingenio*. El lector que sume a los valores de la cultura los del ingenio no hallará dificultades en la comprensión del lenguaje de Zárate, obtendrá “deleite” sin trabajo. El docto no ingenioso, deberá esforzarse por desentrañar el sentido de los conceptos orgánicos y múltiples agudezas verbales que sustentan sus escritos, sin perder por ello el “placer” de la lectura. Oigamos al propio autor conversar con sus “lectores modelo”:

Ninguno como yo quisiera (oh, lector) darte grandes cosas; y ya que esto no puedo, *he procurado agradarte con que sean breves*, dividiendo en dos tomos lo que pensaba sacar en uno. Ruégote me lo agradezcas *en leerlas cuidadoso*, que sólo quiero por premio ser entendido del docto ingenioso sin trabajo y con gusto; del que no lo fuere con gusto y no sin trabajo¹⁹.

Es tentador interpretar las palabras de Zárate (“nadie como yo quisiera darte grandes cosas, y ya que esto no puedo...”), como una confesión de “falsa modestia”, con la única intención de captarse hábilmente la benevolencia del lector, preparando su defensa en caso de una mala acogida de sus obras. Más, si tenemos en cuenta las palabras que vuelve a dirigir a ese lector en su introducción a la *égloga I*: “Ya que son más las poblaciones que los campos, que la naturaleza se halla

18. Antonio Vilanova, “Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético”, en *Homenaje a José Manuel Blecuá*, Gredos, Madrid, 1983, p. 657. El mismo aspecto es estudiado por Emilo Orozco, entre otros, en su *Introducción a Góngora*, “La oscuridad, factor estético”, *Crítica*, Barcelona, 1984, pp. 101-4, donde subraya que la novedad de Góngora radicaba en “no poner límite —“no sufrir márgenes”— en su empleo: el no detenerse ante la consiguiente oscuridad” (p. 101). *Vid.* También R. Menéndez Pidal, “Oscuridad: dificultad entre culteranos y conceptistas”, en *Castilla, la tradición, el idioma*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945, pp. 228ss.

19. Los subrayados son míos. *Vid.* el análisis más detenido del texto de Zárate en la nota previa a la edición de 1619 y a sus preliminares. Y los capítulos de A. García Berrio, “La imagen del poeta en las polémicas sobre el gongorismo y en otros documentos críticos barrocos”, y “El desarrollo de la vertiente formal-hedonista en la conciencia estética del barroco literario español. Las dualidades *docere-delectare* y *res-verba* y su evolución paralela a la de *ingenium-ars*”, en *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del siglo de Oro*, Univ. de Murcia, 1980, pp. 389-405 y 432-482. *Cfr.* la *Poética* de Horacio (*Aristóteles, Horacio, Boileau, Poéticas*, ed. de Anibal González Pérez, Editora Nacional, Madrid, 1982), en pp. 123-143, donde indica: “Los poetas quieren ser útiles o deleitar o decir a la vez cosas agradables y adecuadas a la vida. Cualquier precepto que se dé, que sea breve...” (p. 137).

tan adelante, y *se oye mejor lo que no se entiende, aunque sea malo, que lo bueno dejándose entender*, imprimo esta égloga en estilo algo *realzado*, no por ignorar el que le toca, sino porque *a los oídos de nuestra edad suenan las cosas fáciles y menores como bajas: quizá porque se atiende más a las voces que a la sustancia...*²⁰. Zárate está preparando a su auditorio para el hallazgo de algo nuevo, inesperado, un estilo asombroso y atípico respecto al código propio de la poesía bucólica.

En el barroco, “la concepción del poeta y de su oficio no sólo implicaba un trasfondo enigmático, sino una voluntad de asombro que superase en cada momento las expectativas de los lectores. Estas vendrían marcadas por la tradición, pero el poeta las modificaba con la novedad”, y, por otra parte, “la *admiración* debe añadirse a los clásicos principios del *delectare et prodesse*, como un elemento corrector que los transforma. La poesía tiende en el XVII a decantarse cada vez más por el sincretismo de las dos vertientes del postulado horaciano y por ampliar y ensanchar los límites del *delectare* como campo abierto que implica en sí mismo utilidad y provecho. Por ahí vendrá la futura emancipación poética que tratará de buscar utilidad desde nuevas perspectivas y sin salir de sí misma. Esto es, el hallazgo de la *utilidad literaria*, tan alejada de los servicios que prestan otras disciplinas... El deleitar y enseñar andan parejos en ese acto del entendimiento que discierne lo que hay bajo los tropos”²¹.

Zárate propugna un lector culto, y la única oscuridad que condena es la de los versos mal medidos y la que es producto de la “incultura”. Sabe crear nuevas expectativas en el lector, apelando a su conciencia genérica, lo que implica la pre-suposición del conocimiento de los códigos básicos, o subcódigos genéricos, por parte de éstos, y la intención del autor de ofrecer algo novedoso:

El concepto ético o social de utilidad debe ser modificado siempre que se hable de poesía. Y también en el Barroco. Forma parte, además, de la teoría de la recepción, lo mismo que los conceptos de *dificultad conceptista* y *dificultad culta*, ya que para su discernimiento hay que contar, en el primer caso, con un público amplio y, en el segundo, con el de los doctos que sabrán desentrañarla. Quevedo y Lope, cada uno a su modo, se confabulan con el lector, siguen las reglas del juego idiomático de uso común (me refiero al uso común en poesía) y ejercitan la convivencia. Góngora lo desdeña (sobre todo si es indocto) e impone un aristocratismo que más que como categoría social, ha de entenderse como un desplazamiento hacia el lector de la teoría de lo sublime²².

20. Vid. la anotación correspondiente a la introducción a la égloga, en apéndices al poema I de nuestra edición.

21. Aurora Egido, “La *Hidra Bocal*. Sobre la palabra poética en el barroco”, *Edad de Oro VI*, Madrid, 1986, pp. 86-87. Para la *admiratio* y la *maravilla*, como claves de la estética barroca, vid. A. Armisen, “Admiración y maravillas en *El Criticón* (más unas notas cervantinas)”, en *Gracián y su época. I Encuentro de Filólogos aragoneses*, Zaragoza, 1986, pp. 201-242.

22. Aurora Egido, “La *Hidra Bocal*. Sobre la palabra poética en el barroco”, *art. cit.*, p. 90. Sobre los efectos que una obra literaria produce, en el momento histórico de su aparición, satisfaciendo, decepcionando o asombrando el horizonte de expectativas de los lectores que conocen las convenciones genéricas y sistémicas del lenguaje literario, puede verse el capítulo en el que se resumen las principales tesis de lo que ha venido llamándose la “estética de la recepción”, de Hans Robert Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La literatura como provocación*, Península, Barcelona, 1976, pp. 133-211. Y del mismo Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Taurus, Madrid, 1986, pp. 351ss. Vid. asimismo el excelente resumen de D.W. Fokkema e Elrud Ibsch, “La recepción de la literatura (teórica y práctica de la *estética de la recepción*)”, en *Teorías de la literatura del siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 165-196; y la compilación de textos de Vv. Aa. realizada por J. A. Mayoral, *Estética de la recepción*, Libros Arco, Madrid, 1987.

Una de las escasísimas ocasiones en que Zárata se burla de alguien, con acidez crítica pero humorística, es con motivo de la “incultura” e “ignorancia” poéticas de un anónimo escritor, que ni siquiera sabe el arte de medir correctamente los versos. A este escritor le dedica un logrado soneto, en el que hace alarde de una agudeza conceptuosa, bien definida por Gracián, a través de la identificación de los “pies” silábicos y las “patas” de un asno (v. 8), y una antítesis conceptual, reforzada por la simetría bilateral, como conclusión del soneto. Merece la pena transcribirlo completo, por lo atípico en el estilo poco mordaz del riojano, y por la devoción que transparenta por el estilo *culto*, limado y docto:

Copia del Babilónico tumulto
 irracional en las informes voces,
 tan legas que tú solo las conoces,
 a ciegas docto y acertero a bulto.
 Varón *difícultoso por lo inculto*,
 tus desalmados versos tan atroces
 son, que *sus pies sin número dan coces*,
 que en esto eres el Árcade más culto.
 Tú, tú, retú, que turbas la sincera
 verdad, riscoso haciendo el fácil verso
 que produce la vega de Pactolo,
 si por tu estilo todo se rigiera,
 redujérase a caos el universo,
 fuera *sombra la luz y ciego Apolo*. (N^o CCCXXII)

2^o. *El furor poético y el arte*

Relacionado con el tema de la oscuridad y el hermetismo, puede analizarse el viejo concepto platónico de la “inspiración” poética, el arrebato del poeta al entrar en contacto con las musas y con la divinidad²³.

La inspiración, sin embargo, como observó Carvallo en el *Cisne de Apolo*, debe regirse por principios como la proporción y la armonía²⁴. Zárata no teorizó al respecto, pero de su obsesión por seguir *los preceptos del arte* (recuérdese lo dicho anteriormente sobre la tragedia del *Hércules furente* y *Oeta*, o sobre el poema heroico de la *Invencción de la Cruz*), parece deducirse la importancia que otorgaba a la elaboración técnica y artesanal de su poesía, como, por otra parte, queda suficientemente probado en la constante *lima*, revisión y perfeccionamiento a que sometía sus versos. Las innumerables variantes recogidas del cotejo escrupuloso de sus textos muestran a un autor consciente del valor del trabajo y de la necesidad de contener y equilibrar la inspiración mediante el artificio y las reglas de constricción impuestas por los códigos de la tradición poética.

López de Zárata nos parece un poeta reflexivo, que pule y trabaja constantemente sus escritos, que conoce perfectamente las reglas de las poéticas y retórica, que trata de emular la nueva poesía emergente a partir de Góngora, y que busca

23. A. Egido, *art. cit.*, pp. 83-86.

24. *Cf.*: Luis Alfonso Carvallo, *Cisne de Apolo*, ed. cit., vol. II, pp. 192ss. Indica A. Egido que “un hilo de continuidad entre Herrera, Pinciano y Carvallo asegura la pervivencia del furor en la preceptiva renacentista y barroca. Pero las diferencias cuantitativas son evidentes y ahondan cada vez más en el concepto divino de la poesía que sostuvieron Trillo y Figueroa, Bocángel y Tirso de Molina. El apoyo en la imaginación o en el arte (entendido éste como precepto) muestra distintas posiciones en el Siglo de Oro” (*art. cit.*, p. 84).

conscientemente la condensación conceptual, utilizando la retórica al servicio de la *agudeza verbal* y el *ingenio* y la reflexión al servicio de la inspiración²⁵. Es más un “trabajador” del verso que un poeta inspirado y arrebatado al modo platónico, un poeta serio, moral y desengañado, aunque en sus poemas más brillantes deja traslucir el sentimiento de abandono al furor poético, como puede comprobarse en los siguientes fragmentos. Mientras pasea por el templo de la fama en el poema III, oct. 26, o en conversación con la diosa fortuna en la oct. 37, afirma:

En esta *suspensión de entendimiento*,
valiome más la vista que el oído,
quedando, como a voces de instrumento
o inopinado gozo, *suspendido*
al eco dulce de agradable acento...

Diosa..., que el mundo sepultado animas,
en cuya voz *mi espíritu se inflama*...

O cuando, al hablar de su tragedia del Hércules, dice que es obra en todo “tan grande, tan perfeta, / tan culta y elevada, / *tan como del asunto arrebatada*, / tan llena del coturno y del espanto, / que otros cantaron más, pero no tanto” (II, vv. 503 ss).

Aunque Zárate sólo explicita enfáticamente el impacto de la inspiración sobre el espíritu del poeta, sin olvidar nunca el concurso del *arte*, en sus dos poemas más pretenciosos desde el punto de vista estético: el largo poema de *Las Fiestas de Lerma*, y el poema heroico a *La invención de la Cruz por Constantino*, si bien en este último la profana inspiración de la Musa es sustituida por la divina inspiración de la Cruz. Dice Zárate en las octavas 61-62 y 64 de las *Fiestas*, en diálogo con la Diosa, y a su través:

“Toma esta pluma (y con la diestra mano
se la quitó de la siniestra parte
con que suele romper el aire vano,
si gustos vierte o lágrimas reparte).
Salga de ti el espíritu profano
y gobernada tu ignorancia en arte,
LA TRASLACIÓN más soberana escribe
que en la memoria de los hombres vive.
Escribe a LERMA Corte y a Castilla,
a España, a Italia, al Orbe reducido
a ciudad en grandeza, en nombre villa,”

25. Como dice Félix Monge en su *artículo cit.*, “Culteranismo y conceptismo a la luz de Gracián”, lo más importante es la red conceptual, el concepto orgánico, que se apoya en, y aprovecha, los recursos de la retórica y el ornato, como algo subsidiario (pp. 355ss.). La poesía para Platón es un medio de comunicación y acceso a lo divino. Con palabras de Diego Romero de Solís, en su sugerente libro, *Poiesis. Sobre las relaciones entre filosofía y poesía desde el alma trágica* (Taurus, Madrid, 1981): “El que hace poesía, al penetrar en la armonía y el ritmo, queda en un estado similar al endiosamiento, a la posesión con la que los dioses colman a sus protegidos...” (p. 112). *Vid.* especialmente los capítulos 1 y 2, “El trabajo de la reflexión (Poética del concepto)”, y “La astucia de Eros (Poética de la creación)”, pp. 17-254. Para el concepto del origen divino de la poesía en las poéticas y literaturas españolas, *cfr.* el excelente cap. XII de Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, T. III, *El espíritu castellano en la literatura desde “el Cid” hasta Calderón*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 442-470. Sobre el *furor* poético, entre otros muchos temas, puede verse la tesis doctoral de Suzanne Guillou-Varga, *Mythes, Mythographies et Poésie lyrique au Siècle d’Or Espagnol*, 2 vols., Didier érudition, Univ. de Lille, Paris, 1986.

–Dijo, y a confirmarlo alzó la diestra
 y todo el aire en ecos lo aprobaba.
 Quise añadir: *Tú Diosa, tú me adiestra,
 tú el argumento que me das alaba.*
 Si tal vez *en honor de CONSTANTINO,*
ob Musa, merecí que me dictaras,
 y triste preso, errante peregrino,
que con tu dulce voz me consolaras,
el mismo soy, ya sabes el camino,
 y que es *flaca mi voz, si no me amparas.*
Ayude (pues la Fama te ocasiona)
a pobre estilo, pródiga Elicona.

3º. *Conceptismo, agudeza, ornato*

Los dos temas anteriores están imbricados, desde una perspectiva u otra, con el del código de la *nueva poesía*, estudiada desde la superación de la dicotomía “culteranismo” y “conceptismo”, como códigos estéticos y poéticos diferentes, basado el primero en el ornato y el aspecto sensorial-formal del lenguaje y las figuras retóricas, y el segundo fundamentado en los tropos de pensamiento. Los trabajos de A. Parker, Collard, Lázaro Carreter, Spitzer, José Manuel Blecuá, García Berrio, Pozuelo Ivancos, F. Monge, T.E. May, Pilar Palomo y A. Egido, entre otros, han dejado la cuestión suficientemente aclarada. Muchos de estos trabajos parten del estudio de la obra de Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, como resumen y exponente de la nueva estética²⁶.

Umberto Eco, en su *Obra abierta*, resume esta imbricación con estas palabras:

La poética del *asombro*, del *ingenio*, de la *metáfora*, tiende en el fondo, más allá de su apariencia bizantina, a establecer esta tarea inventora del hombre nuevo, que ve en la obra de arte no un objeto fundado en relaciones evidentes para gozarlo como hermoso, sino un misterio que investigar, una tarea que perseguir, un estímulo a la vivacidad de la imaginación. No obstante también éstas son conclusiones a las que llega la crítica actual y que hoy la estética puede coordinar en leyes; pero sería aventurado descubrir en la poética barroca una teorización consciente de la obra “abierta”²⁷.

26. Cfr. A. Collard, *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Castalia, Madrid, 1967. A. Parker, en su introducción a la *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. cit., pp. 23-129, y “La agudeza en algunos sonetos de Quevedo: contribución al estudio del conceptismo”, en Gonzalo Sobejano, *Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, 1978, pp. 44-57, o “Góngora: A conceptist Poet”, en *Meridiano 70*, IV, 1977, pp. 5-23. J. Manuel Blecuá, “Don Luis de Góngora, conceptista”, en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, 1977, pp. 83-90. Lázaro Carreter, “Sobre la dificultad conceptista”, en *Estilo barroco y personalidad creadora*, 3ª ed., Cátedra, 1977, pp. 13-43. Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española*, Crítica Barcelona, 1980, pp.310-325. García Berrio, *España e Italia ante el conceptismo*, Madrid, C.S.I.C., 1968. J. M. Pozuelo Yvancos, “Sobre la unión de teoría y praxis en el conceptismo: un tópico de Quevedo a la luz de la teoría literaria de Gracián”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362, 1980, pp. 40-55. T. E. May, “Gracián’s Idea of the Concepto”, *Hispanic Review*, XVIII, 1950, pp. 15-41, “An interpretation of Gracián’s *Agudeza y arte de ingenio*”, *Hispanic Review*, XVI, 1948, pp. 275-300, y *Wit of the Golden Age*, Londres, 1987. E. L. Rivers, “El conceptismo del *Polifemo*”, *Atenea*, 393, 1961, pp. 102-9. Sarmiento, “*Agudeza y arte de ingenio*, de Gracián”, en *Modern Language Review*, 1932, pp. 280-92 y 420-29. Pilar Palomo, *La poesía de la edad barroca*, ed. cit., 1975; y *La poesía en la Edad de Oro*, ed. cit., pp. 38ss. A. Egido, “La *Hidra Bocal*. Sobre la palabra poética en el barroco”, art. cit., pp. 86ss., etc.

27. Umberto Eco, *Obra abierta*, Seix-Barracal, Barcelona, 1965, pp. 33-34. Sobre el complejo tema de la interpretación y de la pareja “lector-autor”, *vid.* el excelente artículo de síntesis del mismo U. Eco, “El extraño caso de la *intention lectoris*”, en *Revista de Occidente* (El arte de leer), nº 69, 1987, pp. 5-28.

Zárate es un poeta que utiliza todos los recursos del ornato y la retórica (bimembraciones, estructuras paralelas, antítesis y reiteraciones, sinestesias, metáforas y adjetivación abundante, hipérbolos, aliteraciones, correlaciones, etc.) pero todo ese aparato formal está al servicio de una concepción unitaria de su labor creativa: la recreación de viejos materiales, como los temas mitológicos, en los nuevos modelos de pensamiento barroco, y la *lógica conceptual*, de carácter moral y religioso, en que se integran. Conviene recordar que los poetas españoles del Barroco no se alejaron de la vida, sino que la recrearon o inventaron en sus poemas, y que “insistir demasiado en los placeres suscitados por el ornato o por los referentes pictóricos o sensoriales no deja de ser una lectura post-simbolista y parcial. La función lógica es inseparable de la poesía renacentista y barroca, ya sea isabelina, metafísica, marinista, conceptista o conceptista-gongorina. *Un entramado de analogías y correspondencias subyace bajo los efectos impresionistas de superficie* y de su entendimiento depende también que el lector se *mueva* y se *conmueva*”²⁸. Y, además, no olvidemos que “multitud de poemas barrocos se basan en premisas u argumentos lógicos y en torno a ellos se cifra el deleite, la utilidad y la admiración buscadas”. Las correlaciones unifican la dispersión y las metáforas servían “para establecer todo tipo de vínculos asociativos que generaban un orden lógico interno”²⁹.

Zárate es un escritor que tiende hacia lo racional, un poeta de pensamiento, pero que trata de agudizar el ingenio para expresar sus sentimientos con el refinamiento y deleite añadido del ornato. Donde mejor puede percibirse la trama de sus redes conceptuales es en sus numerosos sonetos, especialmente en los morales y religiosos, como ya demostramos detenidamente en el análisis de los 4 sonetos en nuestro primer estudio sobre el poeta³⁰. Baste recordar sonetos como el núm. CII (*A un retrato de una dama con una calavera en la mano*: La calavera es la “legítima cierta”, la “luz cierta”, el “espejo” en que mirarse. Sobre estas correspondencias teje Zárate su soneto: “*Si miras a los ojos que te adoran, / no sin razón por flor juzgar-te puedes... / Si miras a tus manos que atesoran / la legítima cierta en que sucede... / Mírate en todo en fin como discreta / que también lo que asombra te retrata... / Espejo hallaste para ser perfeta. / Si lo que más conviene te arrebatá, / luz cierta, lo demás iluminado*”.

La densidad conceptual de los finales de los poemas de Zárate es algo que nos llamó la atención desde la primera lectura. Conceptos de pensamiento que reelaboran una larga tradición anterior con una indudable personalidad, conceptos expresados con la condensación y densidad, con el ornato y la simetría que facilita el dominio de los recursos retóricos, pero para los que son imprescindibles el conocimiento de la tradición y una larga reflexión ejercida sobre los temas y el lenguaje. Apunta Pilar Palomo que “los temas, en el paso de una a otra generación no cambian sustancialmente, pero sí, desde luego, el tratamiento de los mis-

28. A. Egido, “La *Hidra Bocal*...”, art. cit. p. 92. El primer subrayado es mío. Tan conceptista era Góngora como Quevedo, como han demostrado los autores citados en la nota 27.

29. *Ibid.*, p. 93. Para las diferencias entre poetas simbolistas como Mallarmé y Góngora, *vid.* Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 155ss.

30. *Vid.* mi *Introducción a la obra poética de F. López de Zárate*, IER, Logroño, 1981, pp. 255-301. Como observa García Berrio, frente a los esquemas constructivos *renacentistas* se fue imponiendo “el modelo de construcción *barroco*, caracterizado por la ponderación conceptuosa con emplazamiento del tema en final del soneto, último cuarteto, y aun último verso” (p. 152 de “Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género”, *Romanische Philologie*, 97, 1981, pp. 146-171).

mos”, y que la generación de 1580 es “una generación de cruces y estados poéticos superpuestos... Nuevas formas transformando antiguos sistemas, entendiendo la forma como resultado de la elección de un sistema que el autor elige, consciente y voluntariamente, para comunicar un mensaje. Pero donde éste, al contenerse en ese sistema, provoca la aparición de nuevas formas dentro del mismo, que pueden llegar, en un caso extremo, a distorsionar el sistema preestablecido”³¹. Zárate, como poeta, es producto de su tiempo, y la asimilación de los códigos estéticos impuestos después de la obra de Góngora marcarán sus escritos, sin hacer enmudecer esos personales acentos de desengaño, ascetismo y amargura que recorren su obra, confiriéndole unidad: “Pues *cegó a luz, alúmbrese a ceniza*” (n^o CLXXVI), “*Tan ya no yo que estoy de mí olvidado*” (CIV), etc.

La poesía de Zárate encierra a menudo significados sólo perceptibles tras una lectura atenta y analítica, su oscuridad es más una oscuridad producto de una *dificultad conceptista* que de la *dificultad culta*, aunque también ésta esté presente en sus escritos. Recuérdese, como ejemplo, los sonetos núms. CV (“Ceniza a la hermosura”: *Pues va de no tener a tener vida, / ser polvo iluminado o polvo oscuro*), y CXLIV, (“A una llamada la sola”: *Yace, aunque a pompa y duración se eleve, / con alas y hojas, flor purpúrea y ave... / plumas da al viento y al desprecio galas*)³². Como Góngora, aunque sin sus aciertos, pretende combinar la agudeza de conceptos con la demostración de una sólida cultura. Dice J. Manuel Blecua sobre Góngora que “quiso demostrar que no sólo era el mejor y más alto poeta culto de la lengua española, sino también el más agudo, difícil y paradójico de los conceptistas de su tiempo”³³, y Lázaro Carreter demuestra el conceptismo gongorino, repleto de agudezas verbales, enfatizando la definición de concepto propuesta por Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, como “un rótulo puesto a todo acto que consistiese en trabar relaciones entre los diversos objetos”³⁴, algo que Zárate practica reiteradamente en sus versos.

No en balde, Baltasar de Gracián, que tanto citó en su *Agudeza y arte de ingenio*, magnífico tratado de los nuevos códigos poéticos y retóricos del barroco, a Góngora, tuvo presente a Zárate en cuatro ocasiones, dedicándole ajustados y merecidos elogios. En su discurso II, *Esencia de la agudeza ilustrada*, alaba la solidez conceptual que cimenta el soneto n^o CLII de nuestra edición, embellecida por el ingenio:

31. M^a Pilar Palomo, *La poesía en la Edad de Oro*, ed. cit. pp. 17-21.

32. Sobre las definiciones de “culto” y “concepto”, así como un análisis de sus sinónimos y derivados, vid. A. Collard, *Nueva poesía*, ed. cit., pp. 2-39. Apunta Parker que el culteranismo parece ser “un refinamiento del conceptismo, injiriendo en él la tradición latinizante. El conceptismo es la base del gongorismo; más todavía, es la base de todo el estilo barroco europeo” (p. 46 de su art. “La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo”, en Vv. Aa. de Gonzalo Sobejano, *op. cit.*, pp. 44-57). Por los paralelos con el conceptismo de Zárate, vid. los trabajos de A. Terry, “Quevedo y el conceptismo metafísico”, en la *ed. cit.* de Sobejano, pp. 58-70; y “A.K.G. Paterson, “*Sutileza del pensar* en un soneto de Quevedo”, *ed. cit.* de Sobejano, pp. 86-96.

33. J. M. Blecua, “D. Luis de Góngora, conceptista”, *Sobre el rigor poético en España*, ed. cit., p. 90.

34. Lázaro Carreter, “Góngora conceptista”, en *Estilo barroco y personalidad creadora*, ed. cit., p. 43. Asunto bien analizado también por Parker en su introducción a la *Fábula de Polifemo*, ed. cit., pp. 40ss., donde indica, al estudiar el *Polifemo* bajo el foco iluminador de la teoría de la agudeza de Gracián, que según el jesuita, “hasta ahora los *conceptos* han sido considerados más como hijos de un esfuerzo mental que del *artificio*; han nacido sin educación, lanzados al azar en un mundo en donde la imitación tomó el lugar del arte. Todo arte necesita una orientación, más aún el arte que consiste en la sutileza del *ingenio*... Cada facultad tiene uno o varios modos de operar y cada una tiene un objeto propio. El modo de operar más alto del *ingenio* es la *agudeza*, y el objeto propio de la *agudeza* es el *concepto*. El entendimiento, si carece de *agudeza* y *conceptos* es como el sol sin rayos ni luz...” (p. 61).

No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. *Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato.* ¿Qué symmetria, en griega o en romana arquitectura, así lisonjea la vista, como el artificio primoroso suspende la inteligencia en este elegante epigrama del ingenioso Zárate a la Aurora?³⁵

La segunda alusión se produce en el discurso XII, *De las ponderaciones y argumentos por semejanza sentenciosa*:

Válese con grande artificio el ingenio de las semejanzas para sacar una moralidad provechosa; pondera el término asimilado con sus circunstancias, y concluye convenciendo al sujeto... Añádese a la semejanza la sentencia con ventaja, y sale mejor la moralidad... De la misma sentencia hace argumento Francisco López de Zárate, *florido ingenio*, en este célebre soneto.³⁶

La tercera alusión se encuentra en el discurso XXXVII, *De otras maneras de argumentos conceptuosos*, en el que Gracián analiza la antítesis y argumentaciones por contrarios. “La contrariedad –dice– es grande fundamento de toda sutileza; así se arguye con agradable artificio de un contrario a otro... No sólo es pronta la agudeza en tiempo, sino en palabras... Grande sutileza es sacar de una cosa su opuesta, y a fuerza del argumento probar todo lo contrario... entre dos opuestos efectos o circunstancias de un mismo sujeto, se forma el argumento conceptuoso... *A repugnantibus*. Se pondera alguna circunstancia o suceso, que apoya lo que se pretende y contradice a lo contrario... *Pondérase en la causa la repugnancia, para inferir el encontrado efecto, con artificiosa sutileza. Desta suerte el culto, aunque no oculto, Zárate, arguye que las lágrimas de amor abrasan...*”³⁷.

Gracián subraya lo *culto* en Zárate, tal y como era entendido en la época, lo limado, lo conceptuoso. La cuarta mención es del discurso XLVIII, *De la agudeza en apodos*, que comienza:

Son comunmente los apodos una sutilezas prontas, breves relámpagos del ingenio, que en una palabra encierran mucha alma de concepto. Fórmase de muchas maneras, ya por semejanza, y cuando tiene el fundamento de alguna circunstancia especial son más ingeniosos... De muchos apodos juntos se hace una artificiosa definición del sujeto, que llaman los retóricos *a conglobatis*, y no son otra cosa que muchas metáforas breves y símiles multiplicados... Las mismas reglas que se dan por las semejanzas conceptuosas se deben aplicar a los apodos, que se fundan en ella; del nombre se toma pie con gran artificio... *Cuando se duplica el apodo, de modo que es doble, sale entre los dos muy bien la contraposición. En el movimiento la expri-mió agradablemente el limado Zárate.*

Retórica se para,
Retórica se mueve.³⁸

35. Los subrayados son míos. B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de E. Correa Calderón, 2 vols., Clásicos Castalia, Madrid, 1969, (t. I, p. 54). Gracián comienza así su *discurso II*: “Si el percibir la agudeza acreditada de águila, el producirla empeñará en ángel; empleo de querubines, y elevación de hombres, que nos remonta a extravagante jerarquía... lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto” (*op. cit.*, p. 51).

36. *Ibid.*, pp.137 y 138 (vol. 1). El soneto que Gracián copia a continuación es el conocido *A la rosa*, nº X.

37. *Ibid.*, vol. 2, pp.88-90. Gracián transcribe seguidamente el soneto nº XII. *Cfr.* Emilio Hidalgo-Serna, “La lógica ingeniosa en el teatro de Calderón”, *Sonderdruck Archivum Calderonianum. Hacia Calderón*, Band 3, Séptimo coloquio angloamericano, ed. por Hans Flasche, Stuttgart, Cambridge, 1984, pp. 79-90.

38. Gracián, *op. cit.*, vol. 2, pp.146-47. Los versos señalados son los 112-113 de la *Silva a Logroño*, nº II.

No nos parece necesario seguir insistiendo en el conceptismo del lenguaje poético de Zárata, ornado y potenciado por los valores de la cultura, de la tradición y de la erudición. Únicamente señalar que la oscuridad y dificultad que se desprende de un lenguaje tan trabado es habitual en los escritores barrocos, aunque Zárata no llevó al límite de hermetismo y dificultad los nuevos códigos poéticos, como hizo Góngora³⁹, ni alcanzó la genialidad lingüística de Quevedo o la emoción inimitable de Lope de Vega.

4. *Unidad en la variedad. Amplificación y contención*

Estos aspectos de la poética y retórica del barroco, junto a los de la “vitalidad”, “límites del ornato”, “habla desconcertada”, y los ya analizados, han sido expuestos y sintetizados por Aurora Egido en su citado artículo de “*La Hidra Bocal. La palabra poética en el barroco*”. López de Zárata, como casi todos los poetas barrocos, es buen ejemplo de lo allí estudiado:

El afianzamiento de la poética de las correspondencias permitía (como mostraron Mazzeo y Gracián) recoger la variedad en la unidad. Existía además la multiplicidad de registros que cada poeta presentaba en sus tentativas de abarcar todos los temas y todos los estilos o de brillar en cualquier género. La unidad poemática de los cancioneros petrarquistas sólo se da ocasionalmente; los libros de poesía presentan una enorme variedad que o bien viene clasificada por temas, o por criterios métricos. Aun así las *Rimas*, *Obras*, *Musas* o *Florilegios* de autor único tienden a ordenar la materia y hasta jerarquizarla, desde lo religioso a lo burlesco, si se trata de una división temática; o desde el soneto y la octava al romance o la letrilla satírica, si se hacía una disposición con criterios métricos. El título, tan frecuente a mediados del XVII, de *Poesías varias*, tanto para libros individuales como para colectáneas, dice bastante sobre los criterios selectivos empleados... La variedad métrica es un signo barroco que puede comprobarse en el afianzamiento de los modelos renacentistas o en la creación de otros nuevos. Los metros pierden además su determinismo temático y estilístico. Todo sirve para casi todo. Y la pauta renovadora son los poetas, no los Rengifos...⁴⁰

Zárata cultivó casi todos los géneros y estrofas métricas en el terreno de la poesía lírica, agrupándolos temática y métricamente, cuando esto era posible, como en el caso de los *sonetos morales* o los *sonetos fúnebres*, la estrofa que con más frecuencia y acierto cultivó. Además están los apartados de poesía bucólica, *églogas* y *silvas*, en las que sigue la moda iniciada por Góngora del poema largo, sobre todo en la modalidad de la *silva métrica*, que a partir de 1613, con la difusión de las *Soledades* de Góngora, alcanzó una etapa “de inaudita fecundidad y expansión para la humilde modalidad métrica que, rebasando la frontera de los cien versos aspiró a conquistar vastos espacios temáticos, convirtiéndose en un género mayor”⁴¹. *Canciones religiosas* y circunstanciales, *elegías fúnebres*, *epístolas* en tercetos encadenados, *rimas heróicas* (generalmente dedicadas a hidalgos y nobles, de tema circunstancial), poesía *efímera*, rimas *amorosas* en diversas estrofas, *panegíricos*, *epitalamios*, *romances* amorosos y *letrillas*, fábulas *mitológicas*, poesía *descriptiva* en octavas reales, etc.

39. Para la poética de Góngora, desde Herrera, estudiada fundamentalmente en los poetas andaluces, *vid.* el libro de Begoña López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Alfara, Sevilla, 1987.

40. A. Egido, “*La Hidra Bocal...*”, *art. cit.*, p. 97.

41. *Vid.* los comentarios sobre la silva en *Calle Mayor*, Trimestral de literatura, crítica y artes, nº 3, Logroño, 1986, pp. 42-48. La cita es de Eugenio Asensio, en “Un Quevedo incógnito: las Silvas”, *Edad de Oro*, II, Madrid, 1983, p. 27.

Además Zárate escribió, al menos, dos obras de teatro, una comedia, *La Galeota reforzada*, y una tragedia, el *Hércules furente*, de las que ya hemos hablado. La primera se acerca más a las comedias de Lope de Vega, siguiendo la nueva preceptiva dramática marcada por éste en su *Arte nuevo de hacer comedias*. La segunda pretende seguir fielmente los preceptos de Arisóteles (“escrita con todo el rigor del arte”, dice en su silva II).

Pero el poema más estimado por Zárate parece ser el largo poema heroico dedicado a la *Invencción de la Cruz*, con el que debió querer consagrarse entre los poetas *cultos* y *entendidos*, dirigido quizá a una minoría propicia de lectores, diferente del público y receptores para los que compuso, en otro tono, sus romances amorosos y religiosos, las letrillas, los sonetos morales y sacros, o la propia comedia de la *Galeota*.

Poesía lírica, pues, de variados temas y subgéneros métricos, poesía dramática y poesía épica. Tres registros, con sus viejos y nuevos códigos, que abarcan prácticamente todas las posibilidades que la tradición ofrecía en poesía, exceptuando la poesía burlesca, escatológica y desmitificadora, tan abundante en la época, y que Zárate jamás cultivó, según indican sus textos y el carácter que de ellos puede deducirse⁴². Tampoco cultivó Zárate la prosa, o si lo hizo, ninguno de sus textos ha perdurado.

Dentro de la mencionada pluralidad de géneros y subgéneros poéticos, Zárate pone de relieve su conocimiento de las tradiciones culta y popular, tanto la *tradición clásica* –Homero, Virgilio, Séneca, Marcial, Lucano, Ovidio, Estacio, Plauto, Terencio, Cicerón, etc.–, como la *medieval* (Biblia, Padres de la Iglesia, Eusebio de Cesárea, Jacobo de la Vorágine, Casiodoro, Boecio, San Bernardo...), tradiciones fundidas y remozadas en el Renacimiento. Conoce también las tradiciones de la *literatura nacional* (poesía de cancionero, Herrera, Garcilaso, Mena, Manrique...), con la influencia inevitable de las *literaturas medievales en lengua vulgar* (Petrarca, quizá Dante...), y las *literaturas europeas contemporáneas* (Camoens, Tasso, Ariosto, Ronsard, Marino, humanistas como Ficino, Pico della Mirandola, etc.), sobre todo la *italiana* y *portuguesa*, aunque es posible que conociera a los barrocos alemanes, a juzgar por los paralelos que hemos señalado en las notas a algunos poemas y a sus testimonios sobre viajes a Alemania⁴³.

Estas tradiciones, nacionales y europeas, como es sabido, confluyen en la creación de las poéticas manieristas y barrocas. El concepto de *imitatio* fue fecundo en preceptistas y creadores⁴⁴ y plenamente asumido en el siglo en el que Zárate se forma y escribe, de manera consciente y elaborada. Hay que imitar y, en la medida de lo posible, superar los modelos. Es en esta recreación de viejos tópicos y formas consagrados por la tradición donde la personalidad del poeta se proyecta.

42. Un buen resumen de los principales géneros poéticos, en Pilar Palomo, *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, ed. cit., pp. 43-66. Sobre el poema épico remitimos a nuestro estudio preliminar de la edición. Véase, sobre las variedades y mezclas estilísticas y genéricas, el artículo de Aurora Egido, “Mito, géneros y estilos: el Cid Barroco”, en *BRAE*, LX, 1978-1980, pp. 159-171.

43. *Vid.* el capítulo de síntesis, de Andrés Soria, sobre las influencias de la tradición literaria en Lope de Vega, “Aspectos de Lope de Vega y la tradición literaria culta”, en *De Lope a Lorca y otros ensayos*, Univ. de Granada, 1980, pp.13-32. Y del mismo libro de A. Soria, “La literatura medieval europea en el siglo de oro”, pp. 69-76. De J. M. Bleuca, “Corrientes poéticas en el siglo XVI”, en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, ed. cit., pp. 11-24, y los clásicos estudios de Curtius, Otis H. Green, Lida de Malkiel, etc.

44. Véase el libro de David H. Darst, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el siglo de Oro)*, ed. Orígenes, Madrid, 1985, concretamente la introducción, “El proceso imitativo en el siglo de oro”, pp.7-16, y “La polémica *res-verba* en la iniciación del gongorismo”, pp. 51-82.

Zárate hace un uso generoso de la *imitación*, a través fundamentalmente de los recursos de la *amplificatio* y de la *alusión*, sin contar las escasas ocasiones en que realiza traducciones (de Marcial, de Ariosto, de César), directas o indirectas, como puede verse detalladamente en nuestro estudio preliminar al poema de *La Invención de la Cruz*, o en los sonetos núms. IX y CLXXXIII. La *amplificación* más importante se produce en el poeta riojano en la poesía épica, en torno a tópicos y lugares imitados de *Tasso* y de *Virgilio* fundamentalmente. La *amplificación* aquí conduce a la hipérbole y a las exageraciones que rozan el ridículo, especialmente en motivos como el de la *tempestad*, la descripción de batallas, de armas, de cadáveres, etc. En las poesías líricas hay *amplificaciones* de *Ovidio* y de *Virgilio* en temas como las descripciones del “locus amoenus” y los fuegos artificiales. Las *hipérboles* y el *sobrepujamiento* de recreaciones panegíricas, paseos por el templo de la Fama, alabanza a Reyes y nobles, etc., son también muy frecuentes y llamativas. Estos recursos son favorecidos en las estrofas más flexibles, libres y desestructuradas como las *églogas en tercetos*, las silvas y la poesía descriptiva (*Fiesta de Lerma*). La silva II se pierde en desviaciones del tema central, *amplifica* temas y motivos deteniéndose en la descripción y alabanza de reyes. Lo mismo ocurre en la silva XIX, las dos más extensas de su producción. Conviene subrayar que “la elección de algunos temas delata el gusto barroco por la profusión de hipérboles. Desde el panegírico a la elegía funeral, pasando por la poesía efímera, para recalar en el recuento, tan de moda, de los desastres naturales (terremotos, eclipses, huracanes, incendios, volcanes, etc.), hay todo un territorio propicio para el ornato”⁴⁵. Zárate escribe sobre incendios y volcanes, pero además de utilizar estos temas para el ornato, también los usa como ejemplos de la inestabilidad del mundo, aprovechando los motivos para moralizar. Como el viejo motivo del *mundo como libro*, escrito por Dios para que el hombre lo descifre e interprete. Por otra parte, “la visión del mundo de estos poetas favorecía las equiparaciones celestes con las terrenas y la relación entre el hombre y el universo, la escritura y el cosmos”, así como la “obsesión por la creación del mundo”, la descripción y catalogación de sus maravillas, “y la plasmación constante de que *lo uno contiene lo diverso*”⁴⁶.

La *amplificación*, en el contexto de la *imitación*, la *alusión* y la cita tienen mucho que ver con el concepto que las teorías literarias modernas llaman “*intertextualidad*”, aunque Claudio Guillén hace matizaciones importantes y sugerentes a la definición de “*intertextualidad*” ofrecida por Julia Kristeva y R. Barthes, aproximándose al concepto de “*heteroglosia*” propuesto por Bajtín⁴⁷. José Lara Garrido estudia el tema de la *amplificación*, según los códigos preceptivos y prácticos de la época, y señala:

Si en sus variadas formulaciones el Renacimiento concebía un imitar traslativo en que el modelo único o la combinatoria ecléctica de varios producía una organización textual de similares proporciones a la base generadora, el Manierismo no sólo actualiza sino que distorsiona en la relación de núcleo modélico y resultado al prac-

45. A. Egido, “La *Hidra Bocal...*”, art. cit., p. 104.

46. *Ibid.*, p. 104. Jaime Siles realiza una sugestiva reflexión sobre el *mundo como libro*, pero desde el otro lado del espejo, *el libro como mundo*, poblado de referencialidad y constructor de la misma. En el libro el yo lee el mundo, pero “el mundo lee mi yo...”, “El libro como metáfora del mundo”, en *El libro español*, n^o 324, junio de 1985, pp. 4-5.

47. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, ed. Crítica, Barcelona, 1985, pp. 309-344, especialmente, las pp. 310-319, donde expone la apertura del concepto debida a Riffaterre.

ticar una *imitatio* de variaciones y ampliaciones sobre un fragmentario paragrama microtextual. La imitación no sigue ahora una línea de continuidad sino “una curva caprichosa” donde el imitador establece un variar más o menos pronunciado en la cadena temática resultante de una lectura amplificativa que toma un detalle del modelo “lo agranda desmesuradamente y lo coloca en el centro de una creación nueva”⁴⁸.

Esto es lo que suele practicar Zárate, con más o menos fortuna. Hay más aciertos en sus obras líricas que en las ampliaciones de la épica. Pero hay que contar con los supuestos y presupuestos previos que en poesía suelen encerrar las estructuras semánticas tradicionales, ya que “fundamentan un espacio intertextual cuyo conocimiento afecta decisivamente la lectura”⁴⁹.

Hay que indicar que la superabundancia de modelos y convenciones generales, tópicos, códigos poético-retóricos y recursos literarios, conducen a los extremos de la *alusión* y la *inclusión*, la *citación* y la *significación*.

La alusión responde en Zárate a técnicas de contención. Los límites impuestos por la métrica de las estrofas reducidas, (sonetos, décimas, octavas reales, sextinas, epigramas...), apoyan la reducción y el adensamiento del significado. Recordemos que la métrica, como sistema codificado, es el conjunto de “convenciones supralingüísticas (suprasegmentales) que se imponen al poema con fines estéticos y que restringen la libre elección y combinación de los elementos lingüísticos en la construcción de la obra”⁵⁰. Las estrofas reducidas, sobre todo el *soneto* y la *décima*, obligan a concentrar el tema y a reducir al mínimo las alusiones y las citas. Zárate es en este terreno, ya lo hemos señalado en repetidas ocasiones, donde más aciertos obtiene y donde mejor proyecta su individualidad. Apropiándose de viejos tópicos literarios, los somete a las recreaciones de su peculiar estilo, aludiendo y citando brevemente fragmentos o motivos de dichos tópicos. Un buen ejemplo, entre otros, son los sonetos dedicados al *carpe diem*, a la *rosa*, a la *muerte*, simbolizada por las calaveras y las cenizas, por los relojes y los cementerios, por las ruinas y los esqueletos. La personal angustia y desesperanza, mezclada con sentimientos ascéticos y moralizaciones cristianas, que Zárate proyecta en la elaboración de sonetos como el dedicado a *Las cenizas de un amante puestas en un reloj* (núms. CII, CV, CLXXVI, especialmente el CXCIV)⁵¹.

48. José Lara Garrido, “Sobre la *imitatio* amplificativa manierista (el proceso de poetización de la Rosa de los Vientos)”, en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, nº 6, F.U.E., Seminario “Menéndez Pelayo”, Madrid, 1984, pp. 49-60. La cita en la p. 49. Vid. al respecto E. Orozco, *Manierismo y barroco*, ed. cit., pp. 33ss; G.C. Dubois, *El manierismo*, ed. cit., pp. 58ss.; F. Lázaro Carreter establece una tipología de la *imitatio* renacentista en “Imitación compuesta y diseño retórico en la *Oda a Juan Grial*”, en *A.E.F.*, t. II, 1979, pp. 89-119. Y A. Egido, *arts. cit.*

49. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, ed. cit., p. 318. Para los problemas relacionados con los actos de comprensión del texto, las síntesis del proceso de la lectura, la interacción del texto y del lector, las diferentes clases de lectores, las estructura temático-formales y los horizontes de expectativas, en el marco de una *fenomenología de la lectura*, vid. Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987, especialmente, pp. 43-276.

50. Rafael Núñez Ramos, *Poética semiológica. El “Polifemo” de Góngora*, Universidad de Oviedo, 1980, p. 77.

51. Vid. un tratamiento del tema de las *Cenizas del amante*, en el *Entretenimiento de las Musas* de D. Francisco de la Torre y Sevilla, con estudio preliminar de Manuel Alvar, autor también de la edición de la Real Academia Española, Madrid, 1987, pp. 38ss. Y la valoración que del soneto, como estructura textual, hace García Berrio en “Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género”, en *Zeitschrift für R.F.*, art. cit., p. 163. Respecto a la *alusión*, *inclusión*, *citación* y *significación*, oigamos las palabras de Claudio Guillén, esclarecedoras y precisas, de *Entre lo uno y lo diverso*: “En la práctica es obvia la diferencia entre la simple alusión o reminiscencia, que lleva implícita precisamente la anterioridad de lo recordado, o la exterioridad de lo aludido, y el acto de

Los elementos simbólicos, a veces esquemáticos y excesivamente convencionales y gastados por la tradición, las alusiones mitológicas, las sentencias y conceptos morales son en Zárata importantes. Aun limitados y contenidos por la tradición literaria, no pierden por ello profundidad ni personalidad, sino que delimitan una zona amplia “intertextual” en la que el poeta elabora su estilo y lenguaje poético, plenamente de acuerdo con las nuevas corrientes poéticas de su generación.

Es el lenguaje ascético, las conceptualizaciones morales y sentenciosas, la ejemplaridad y la concentración lo que confiere *unidad* a la variedad de temas y géneros por los que transita la extensa obra poética del escritor riojano, junto al deseo de acumular el mayor significado posible en la construcción de su lenguaje, usando de la retórica y de los juegos fonéticos para que los significados seduzcan y deleiten.

Finalmente, queremos aventurar la siguiente interpretación: cuando Zárata es más ambicioso y parece dirigirse a un público especialmente culto y noble (poema épico, *Fiestas de Lerma*, poesía panegírica y heroica), la *amplificación* y el *sobrepujamiento* hacen que el lenguaje poético pierda tensión, emoción, belleza e individualidad. Cuando, por el contrario, se diría que los lectores a los que se dirige son menos mundanos, más íntimos y personales; cuando no aparenta tener grandes ambiciones literarias, sino religiosas y morales; cuando parece hablar consigo mismo, es entonces donde la contención, la concentración y la conceptualización de su “idiolecto” se convierten en más exactas, precisas e individuales. Entonces su personalidad lírica recrea y modifica los símbolos y tópicos recibidos, imprimiéndoles la individualidad de un espíritu desengañado y angustiado, que sólo encuentra consuelo y paz en la esperanza y fe religiosas y en la creación poética⁵².

incluir en el tejido mismo del poema, de agregar a su superficie verbal... palabras o formas o estructuras temáticas ajenas. Este acto, por ser explícito, no es en absoluto desdeñable, antes bien manifiesta tangiblemente la apertura del lenguaje poético individual a una pluralidad de lenguaje, la heteroglosia tan cara a Bajtin.

Pero hace falta también distinguir entre... la *citación* y la *significación*... El intertexto se limita a citar cuando su efecto exclusivo es horizontal, es decir, consiste en evocar autoridades o en establecer vínculos solidarios (o polémicos) con figuras y estilos pretéritos, sin intervenir decisivamente en la verticalidad semántica del poema. Su función en semejantes casos es más bien contextual. Hay alusiones significativas, de alta tensión simbólica... e inclusiones, por otro lado, que son citaciones de alcance sobre todo contextual. Decía T. S. Eliot que los poetas malos imitan y los buenos roban” (pág. 319).

52. Sobre el complejo e imprescindible tema del papel que juega la *interpretación* en las ciencias humanas y, más concretamente, en la rama de la historia de la literatura, véanse las interesantes páginas de Tzvetan Todorov en su capítulo, “Sobre el conocimiento semiótico: Observación, interpretación, teoría. Conocimiento y ética y conocimiento y estética”, en Vv. Aa., *La crisis de la literariedad*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 27-45.

JUAN DE JESÚS MARÍA Y SU OBRA RETÓRICA

M.A. DÍEZ CORONADO*

RESUMEN

En el artículo que sigue se ofrece una visión panorámica de la vida y obra retórica de Juan de Jesús María, 'el Calagurritano' (1564-1615). Este Carmelita Descalzo vivió a medio camino entre los siglos XVI y XVII, en unos años de gran actividad cultural y religiosa en España; él se hizo eco de ambas en sus trabajos. Su amplia obra teológica da muestras de sus inquietudes y reflexiones sobre el cristianismo, mientras que su obra retórica (*Rhetorica*, 1600 y *Ars concionandi*, 1606) nos presenta a un monje preocupado por la formación para la comunicación escrita y oral. Esta obra retórica es la que se describe a continuación situándola en el contexto en el que surgió y analizándola desde el punto de vista de la teoría retórica de los *officia*. Se deduce del análisis que Juan de Jesús María se sirvió como fuente principal para vertebrar sus enseñanzas de la teoría retórica clásica, la cual enriqueció con preceptos propiamente cristianos tanto en la obra que habría de enseñar a laicos (*Rhetorica*) como en la que dirigía a predicadores (*Ars concionandi*).

Palabras clave: Juan de Jesús María, retórica sagrada, retórica del Renacimiento

The following article presents a panoramic view of Juan de Jesús María's (1564-1615) life and rhetorical work. This discalced Carmelite monk lived between the sixteenth and seventeenth centuries, a period of great cultural and religious activity in Spain, and he reflects both in his works. His enormous theological work shows us his concerns and reflections about Christianity, and his rhetorical work (Rhetorica, 1600 and Ars concionandi, 1606) presents a monk worried about the instruction of written and oral communication. His rhetorical work is described in the article placing it in the context where it appeared and analysing it from the point of view of the rhetorical theory of the officia. It is inferred from the analysis that Juan de Jesús María used classical rhetorical theory as the main source for supporting his teaching. He enriched it with Christian precepts in both of his works, which were designed for the teaching of laymen (Rhetorica) as well as of preachers (Ars concionandi).

Key words: Juan de Jesús María, sacred rhetoric, Renaissance rhetoric.

* Universidad de La Rioja