

La incorrespondencia amorosa en el *Cancionero* de la Academia de los Nocturnos (Valencia, 1591–1594)

José María Ferri Coll, Universidad de Alicante

En una academia literaria, como la de los Nocturnos, el Presidente reparte los sujetos entre los académicos, según se indica en sus Estatutos.¹ Este hecho supone una primera restricción a la voluntad creadora del poeta. El autor sigue las normas de la mimesis vigente y construye un poema al arrimo de unos *topoi* ya cristalizados en una longeva tradición retórica. Interesa sobremanera la modulación operada sobre los lugares comunes, de suerte que consideraremos un texto más o menos ‘original’, según el grado de ‘novedad’ con que se ha imitado, o, en palabras de López Pinciano, ‘del diuerso modo de remedar’.² El resultado es un poema dos veces mediatizado: primero, por el tema asignado; después, por la tradición literaria en que el autor se ha formado.

¿Qué debemos estudiar del poema principalmente? Creo que los vericuetos por los que su creador nos conduce en cada caso, ciñéndose a la retórica del *topos* o zafándose de ella. En las páginas que siguen, se desea presentar los resultados de un estudio realizado sobre 183 poemas en distinto metro, extraídos de las actas del *Cancionero* de los Nocturnos de Valencia.³ Firman los textos 31 poetas distintos. A todos ellos, se les encargó que se quejaran de los rigores de una dama, de su dureza y falta de atención hacia el galán.

Una somera lectura de algunos poemas en los que el asunto principal radica en la incorrespondencia amorosa, permite extraer unas decenas de vocablos especializados y fuertemente lexicalizados en la poesía amatoria del siglo XVI. Algunos de ellos se convierten en auténticos tecnicismos, en virtud de los cuales el investigador puede determinar con mayor facilidad el tópico sobre el que se ha construido el texto. Así, por ejemplo, la palabra *cuidado*,⁴ que para un lector actual no tiene una especial connotación de sesgo amoroso, en el *Diccionario de Autoridades* ya aparece con el significado que sigue: ‘Se llama también la persona a quien se tiene amor’.⁵ Asimismo *empleo*, sigue explicando el mismo diccionario, ‘se llama entre los galanes la dama a quien uno sirve y galantea’. En otros casos, se trata tan sólo de un deslizamiento en el significado, como en el vocablo *desdén*, que la fuente citada atribuye como «constitutivo de la hermosura o prenda de la dameraía». Otros términos especializados son *desdeñar*, *devaneo*, *mudanza*, *pena*, *porfía*, *prenda*, *tormenta* o *verdugo*. Existe una divulgación constante de todos ellos en la poesía del siglo XVI, de suerte que llegan a convertirse muchas veces en la mejor pista con que contamos a la hora de señalar el tema de un poema.

Nos encontramos ante un *topos* bien conocido en las postrimerías del siglo XVI. Garcilaso, entre otros, se había encargado de divulgarlo. El poeta de Toledo murió en 1536. Sus obras se publican en 1543, junto a las de Boscán, como es sabido. Desde 1574, con la aparición del comentario del *Brocense*, Garcilaso se convierte en ejemplo para muchos escritores renacentistas. En 1580, las *Anotaciones* de Herrera revelan con toda claridad que ha sido erigido en clásico. Herrera silencia intencionadamente la obra de Sánchez de las Brozas, lo que le vale alguna reprensión, como la de Prete Jacopín. El escritor sevillano no se conforma con dar la fuente, sino que aprovecha los versos comentados para escribir una verdadera arte poética, y probablemente la reflexión más profunda de nuestro Renacimiento acerca del lenguaje poético. Los académicos nocturnos demuestran que conocen muy bien la poesía del primer clásico castellano. *Soledad* ofrece en la sesión vigesimoctava su 'Soneto a una morena de buen donayre', remedo inmediato del soneto XXIII de Garcilaso, según la versión de Herrera. *Soledad* ha dejado de lado el motivo clásico inaugurado por Ausonio y se centra exclusivamente en el canto a la belleza femenina. Asimismo, en la cuarta sesión de la Academia, *Fiel* lee un discurso sobre el mismo soneto *En tanto que de rosa y de azucena*. Para esta ocasión, sin embargo, no se elige la versión herreriana, de suerte que leemos el último verso del primer cuarteto: 'con clara luz la tempestad serena'. Igualmente resulta esclarecedor el comentario del cuarto verso del primer libro del *Ars amandi* ovidiano. *Sueño* le dedica un discurso en la sesión octava. El amor es una técnica que se puede aprender. El hombre adquiere un papel activo y la mujer sólo espera ser conquistada. En la sesión número 62, *Secreto* diserta acerca de cómo un galán ha de granjearse a una dama. Utiliza algunos de los consejos de Ovidio: aseo del pretendiente, regalos, generosidad, uso de medianeras, secreto de la relación, etc. La aplicación de distintas recetas de seducción para mujeres de distinta condición y estado (doncellas, casadas, viudas, beatas, monjas) entronca con los distintos poemas amorosos en los que el ingenio del poeta se aplica en conquistar a una mujer o bien se queja de sus desdenes.⁶

Sobre la mujer tratan los Nocturnos en muchas otras ocasiones. *Estudio* intenta resolver en la sesión décima 'qué es más fuerte, el rey, el vino, la mujer o la verdad'. Concluye afirmando que 'la verdad sera mas fuerte, poderosa y eterna que el vino ni el rey ni las mujeres, criaturas en su comparación flacas y que forzadamente an de acabarse y consumirse [...]'.⁷ *Relámpago* es autor de dos discursos contra las mujeres (sesiones 46 y 50) que contradicen la opinión del académico *Tranquilidad*, quien firma un discurso en alabanza del sexo femenino en la sesión 48. El primer 'Discurso contra las mugeres' de *Relámpago* esconde una ironía cierta: 'Diré algo d'ellas, guardando el decoro siempre a las santas y a las honrradas, que por serlo algunas están tan lexos de mi conocimiento como yo de ofendellas'.⁸ Se nos anuncia de este modo el sentido del discurso: la queja por el talante ingrato del sexo opuesto: '[...] lo que he descubierto entre las cenizas de

sus mudanzas, sujetas al viento más cercano, es el ser inconstante y el trato doble y fingido'.⁹ *Tranquilidad* expone la paradoja de que 'la muger querida aborrece y aborrecida quiere' en su discurso mentado atrás en alabanza de las mujeres.¹⁰ Cervantes, poco después, puso en boca de don Quijote la misma idea: 'Ésa es natural condición de mujeres [...]: desdeñar a quien las quiere y amar a quien las aborrece'.¹¹

Algo parecido ocurre con la hermosura. *Luz* diserta sobre su poder en la sesión 22. Remeda el neoplatonismo en boga. Leído como exaltación del amor puro, puede parecer una ironía en la Academia. *Cautela*, en la sesión 68, se pronuncia contra la hermosura. Este modo de enfrentar un tema con su contrario constituye un juego de alardes retóricos, en virtud del cual se muestra la ingeniosidad del escritor y su mordacidad para defender su tesis. Al fin y al cabo con estos discursos no se intenta convencer a nadie, sino poner a prueba la pericia argumentativa de cada académico, así como sus posibilidades expresivas. *Tranquilidad* piensa que *Relámpago* se ha esforzado en calificar a la mujer de desdeñosa y cruel hacia el hombre 'por mostrar su habilidad mas que por sentillo'.¹² *Sosiego* alaba la mudanza en la sesión 53, mientras que *Relámpago* pronuncia un discurso contra la ausencia en la jornada 25.

Este repaso de algunos discursos en prosa de los Nocturnos, nos permite comprobar que la no correspondencia formaba parte de su repertorio temático de manera privilegiada, porque sintetizaba dos sentimientos generalizados entre aquellos poetas, a saber: su misoginia (la mujer es un ser despreciable) y la atracción por la belleza (el hombre se siente irremediabilmente volcado hacia el sexo opuesto). Más o menos solapada, esta actitud se deja ver por doquier.

Abordemos ahora las distintas modulaciones del tópico que se resume así: 'La dama no ama al poeta'. ¿Qué hace éste? La reacción parece obvia. En todos los textos analizados, se lee la queja del amante no correspondido. La queja puede combinarse con el llanto o quedar exenta de él. El llanto aparece en un buen número de poemas. Garcilaso contribuye a la fijación de esta modalidad que se extiende a toda la lírica amorosa del Siglo de Oro. En estas composiciones, se alcanza un grado mayor de lirismo por la conjunción de la expresión lacrimosa de la pena y las imágenes en que se concreta. Asimismo, el poema puede ofrecer una lección consoladora o bien una gradación desde el tormento hasta la pena. Las veces en que el poeta opta por presentar su consuelo muestran en los últimos versos un giro con respecto del tema central y de las expectativas del lector, que espera un fin tan triste como el que anuncia el verso de Garcilaso 'Salid sin duelo, lágrimas, corriendo'.

El mayor número de variaciones aparece cuando se incardina en el tópico una suerte de anécdota que tamiza la queja de diversas formas. Merece la pena hacer una pequeña cala en este asunto. Es usual que el poeta se haga eco de una historia amorosa ajena. En estos casos, aumentan los matices narrativos del texto. Generalmente el poeta no se funde en el personaje,

sino que actúa como narrador. Se sirve de fórmulas introductorias propias del relato en prosa para presentar el estilo directo.¹³ Veamos un ejemplo. *Descuido* en la segunda sesión escribe: 'Estas palabras Gazul/ decia a su mora Zayda/ iurando no tener mas/ firmeza en ninguna dama'.¹⁴

El amante no correspondido puede recibir el consuelo de un amigo. Así ocurre en la sesión 39, donde *Relámpago* crea una historia amorosa, cuyo protagonista, Firmio, escucha el consejo del poeta, que arremete en las cuatro primeras octavas contra las mujeres.

La presentación de pastores y moros como amantes incorrespondidos se incardina en el gusto renacentista por los ambientes bucólicos y por la amplia literatura de asunto morisco. *Tranquilidad* se sirve de dos filtros distanciadores en un romance preparado para su lectura en la sesión 43. Por un lado, se avisa a los galanes de la inconstancia de la hermosa Celidaxa mediante un papel escrito colgado de su puerta (primer filtro);¹⁵ por otro lado, el poeta se esconde en un personaje morisco, Aben Zulema Cegrí (segundo filtro).

No se olvidan, sin embargo, los personajes históricos, las ciudades en ruinas, o las leyendas mitológicas y literarias. En la sesión 33, encontramos dos buenos ejemplos referentes al mito y a la literatura antigua. *Recogimiento* compone en tercetos 'Una carta en nombre de Medea a Jasón', en la que se invierte la dirección predominante de la queja, cuyo destinatario suele ser mujer, y muy pocas veces hombre. El poeta traslada a la Medea de Eurípides, recreada en la epístola XII de Ovidio, un carácter desgarrado y agresivo. Por su parte, *Temeridad* utiliza en esta misma sesión el mito de Dido, que se queja en este caso de Eneas, para componer un hermoso soneto.

Es curioso que se elijan mujeres legendarias, enfatizando su carácter y capacidad de decisión, como ejemplo de incorrespondencia masculina. Varias razones pesan en esta elección. Se trata de tipos femeninos ampliamente divulgados por la literatura y de marcado sesgo heroico. Estas mujeres responden casi siempre a un prototipo masculino: tienen independencia, son decididas, arriesgadas, valientes, se crecen ante la adversidad. Entre la misoginia que reina en el tratamiento de la mujer, Medea y Dido suponen una excepción. Hubiera sido impensable que aparecieran tachadas de ingratas o crueles, o ridiculizadas como otras tantas damas de los poemas que vamos analizando en este trabajo.

Mayor novedad se encuentra, no obstante, en el giro a lo divino que realiza *Silencio* en la sesión 30. Es significativo que D. Bernardo Catalán, ilustre Presidente de la Academia y consagrado a asuntos religiosos y morales, se fije en la no correspondencia para crear un texto de raigambre mística, en el que el esposo (Dios) se queja del abandono de la esposa (el alma). Estos traslados a lo divino deben interpretarse dentro de la costumbre que se da en el XVI de convertir asuntos profanos en religiosos. Garcilaso es el ejemplo más significativo. Ya en 1575, Sebastián de Córdoba lo había vuelto a lo divino.

Mención aparte merece la trabazón entre las ruinas de ciudades históricas y el sentimiento del poeta.¹⁶ Este híbrido poético ideado por Castiglione, traducido al castellano por Cetina, recreado en primer lugar por Garcilaso y divulgado por Herrera, fue de gran rentabilidad literaria en los siglos XVI y XVII. Las reacciones del escritor son distintas en cada caso. Puede hallar consuelo en la contemplación de las ruinas y extraer de ellas la lección de que el tiempo puede con todo, o simplemente puede comparar su estado anímico con el de una ciudad en ruinas. Asimismo se mienta el fuego de Troya, como en el caso de los versos sueltos compuestos por *Resplandor* para la sesión 78, ya lexicalizado para siempre en la poesía del Siglo de Oro. Más claramente aborda el tema *Sosiego*, quien, en lugar de consolarse con el recuerdo de Troya, considera que su estado es todavía peor que el de la ciudad arruinada. El académico *Sombra*, en la sesión 15, lee un soneto ‘quejandose de su dama por aver venido a menos de su palabra’. Sigue la estructura fijada por Castiglione en su conocido *Superbi colli*. Reparte la materia poética en dos bloques. Los cuartetos dibujan un paisaje de ruinas, mientras que los tercetos traen a colación la experiencia personal y amorosa ligada a las ruinas. Sin embargo, la desviación con respecto del patrón que representa en el XVI el soneto mencionado de Castiglione es clara. Mientras que éste encuentra en la contemplación de las ruinas de Roma consuelo a sus males, *Sombra* reflexiona sobre la tibieza de la palabra de su dama. Truncada la *consolatio* propia de muchas composiciones renacentistas de ruinas, el poeta se siente libre para concluir el soneto de manera distinta. Se compara entonces el episodio literario en que Bariato se desaira con los romanos desde lo alto de una torre, extraído de la tragedia cervantina *La destrucción de Numancia*, con el metafórico ‘fuerte’ de la amada. Semejante modulación se produce en el soneto de *Sombra*, leído en la sesión 25.

La anécdota en la que se introduce un objeto forma parte del gusto barroco por mezclar y confundir el motivo central del poema con otro que carece de relevancia. Así la nieve (*Sosiego*, 24), un clavel marchito (*Sueño*, 38), los chapines (*Sosiego*, 48 y *Cautela*, 74), unas ligas (*Trueno*, 62), la prenda perdida por el galán (*Horror*, 63), el espejo (*Sosiego*, 65) o un corazón de membrillo (*Horror*, 72), pueden ser la excusa trivial para el poeta.

En la sesión 24, *Sosiego* lee ‘6 Redondillas alabando la nieve’. El poema no tiene nada que ver con el *topos* del amor no correspondido hasta su final. Después de exponer las ventajas de la nieve, compara éstas con el rigor de la amante helada. Esta composición es ejemplo palmario de ejercicio academicista en el que se resumen el gusto por la descripción ‘utilitaria’ de un objeto y la modulación final del texto, sorprendente por el contenido, pero esperada por la lexicalización del término *nieve*. Asimismo *Relámpago* en la sesión 65, se sirve de idéntica metáfora, unida en este caso a la dilogía conseguida mediante el adjetivo *blanco*, que se utiliza con el significado del ‘color de la nieve’ al mismo tiempo que quiere decir ‘lugar donde se acierta un disparo’. La nieve ingerida por la amada sirve para helar más aún su

pecho. *Sueño* consigue similar efecto en la sesión 66. A través de la opilación, la dama se endurece con acero ahora.

Los últimos textos citados, compuestos por los académicos *Relámpago* y *Sueño*, ofrecen una anécdota de acción, de la que hablaremos en seguida. Sin embargo, se incardinan en el sentido de las 'Redondillas alabando la nieve' de Sosiego. Se produce un deslizamiento del significado de *nieve*, en los dos primeros poemas, y de *acero*, en el tercero, a fin de enfatizar la firmeza de la amada.

Naturalmente no faltan poemas en los que el objeto elegido carece de transcendencia y ni siquiera está ligado al tema de la incorrespondencia. El caso de los chapines de una dama resulta burlesco al trasladar a lo jocoso un asunto transcendente. Siguiendo con los poemas que desarrollan una anécdota de objeto, cabe mentar algún caso en que se incardina la incorrespondencia amorosa en el tema de la naturaleza muerta. Así ocurre en la sesión 38, donde *Sueño* asocia con el *carpe diem* la imagen de un clavel marchito.

Por lo que hace a la anécdota de acción, se suele insistir en enfermedades provocadas o fingidas por la dama:¹⁷ comer tierra (*Sincero*, 25), practicarse una sangría (*Cautela*, 59), comer nieve (*Relámpago*, 65), opilación (*Sueño*, 66), desmayo (*Sosiego*, 72), o palpitaciones (*Secreto*, 79). El recurso de la debilidad física de la mujer se presenta como ardid contra el galán. La dama atenta contra su salud por desprecio hacia su pretendiente.

Se introducen otras acciones, a veces teñidas de ironía, como el hecho de que la incorrespondencia se produzca porque la dama rechace al poeta por su pobreza (*Relámpago*, 38); o porque conozca que su amante está casado (*Relámpago*, 76). Burlesco resulta ya el caso en que un ratón roe un billete de la dama (*Sosiego*, 44). Otros asuntos baladíes son el hecho de que la dama hable por una cerbatana (*Secreto*, 33); que dé llaves por despedida al galán (*Soledad*, 36); que se muerda la lengua (*Horror*, 40); que utilice aciprés en lugar de gargota (*Soledad*, 41); que esté avezada en cortar plumas (*Sosiego*, 43); que la dama quite la vela del candelabro para beber (*Sueño*, 46); que el poeta sirva de redoma (*Cautela*, 61); y que encanezca (*Relámpago*, 68); también aparecen otros ejemplos como el sueño del amante de que el desdén de su amada ha finalizado (*Sueño*, 78) y el relato de la afición de una dama por las cañas dulces (*Tristeza*, 76). En todos estos poemas mencionados, se vislumbra la capacidad de sus autores para zafarse de la retórica habitual del lugar común así como su interés por incardinar el motivo en asuntos no afines.

El poeta se queja de una dama desdeñosa, aunque en algunos casos la anécdota de acción pretende mostrar a un galán acusado de tibio por su amante (*Horror*, 12). Utiliza, no obstante, variaciones significativas a la hora de elegir destinatario. Como es de esperar, se dirige principalmente a la misma dama. Se utiliza en una ocasión un regalo destinado a limar asperezas. En otro caso, se tematiza el *carpe diem*. Sin embargo, en la mayoría de los textos analizados, la increpación a la dama no suele ir

acompañada por otro motivo paralelo, salvo que exista anécdota. Otro grupo de poemas no tiene destinatario específico. Esta modalidad es la más aséptica en tanto que el poeta suele mezclar elementos descriptivos con otros de carácter narrativo a fin de ofrecer la historia de su pena. La tercera persona y la ausencia de marcas de imperativo y vocativo restan eficacia lírica al texto. El resto de destinatarios se repite en un número muy reducido de ocasiones. El poeta se dirige a la Naturaleza, a Fortuna, a sí mismo, a los enamorados, al competidor, a la alcahueta, a los galanes, a Venus. En el caso del competidor, se manifiestan especialmente los celos y se llega al duelo. La Naturaleza como escenario donde se produce la queja del amante es un motivo hartamente frecuentado. Menor número de ejemplos, empero, encontramos en que el poeta se dirija a algún elemento de la Naturaleza. Veamos algún caso. El académico *Relámpago* escribe 10 octavas para la sesión 27, en las que increpa a la fortuna. Utiliza anécdota y anota las desventuras de Fidenio, quien sale a la mar y expresa ante la Naturaleza sus sentimientos.

La flexibilidad del tópico es tal, que la historia puede llegar a invertirse. Es decir, la dama se queja de la indiferencia de su amado. En los momentos de mayor inspiración, se observa el intercambio de quejas entre los amantes, impregnada por cierta ironía ‘academicista’. Nombro como ejemplo el caso de *Sosiego* en la sesión 32.

Llega el momento de apuntar algunas de las marcas lingüísticas más frecuentes en estos poemas, a saber: imperativo, vocativo e interrogación retórica. Los verbos en imperativo ligados generalmente al vocativo casan convenientemente con el deseo del autor de expresar su queja en estos versos, de suerte que ésta llegue a su destinatario. El carácter apelativo de estas dos formas gramaticales es parte de la tradición poética del Quinientos. En algunos *topoi*, como el famoso *carpe diem*, han cristalizado desde el dechado latino de Ausonio en su *Collige, virgo, rosas*, hasta las recreaciones del lugar común debidas a Tasso en su *Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno*; Garcilaso, en el célebre soneto *En tanto que de rosa y azucena*; o el mismo Góngora, en *Mientras por competir con tu cabello* y el importante soneto *Ilustre y hermosísima María*. En todos estos casos, se define el género precisamente por esa presencia de imperativo, apoyada en el vocativo en muchos poemas, por lo que hace a la forma; y al sesgo moral del poema en cuanto a su significado.

Las imágenes más reiterativas son las del fuego y su antítesis, el hielo, o el agua; el mármol, la piedra; el mar, puerto, navegación; las ruinas, la venganza del tiempo; la cadena, la prisión.

Desde el punto de vista métrico, se alternan los metros castellanos tradicionales con los italianos. Agrupados en orden decreciente según su número, encontramos: redondillas, octavas, romances, sonetos, cuartetos, canciones, tercetos, versos sueltos, liras y silvas. En la mayoría de los casos, el Presidente indica el tipo de estrofa en el encargo que apunta asimismo el tema.¹⁸

Apunto dos conclusiones finales. La poetización de la no correspondencia amorosa en el seno de la Academia de los Nocturnos obedece a la moda literaria de la época y sigue los cauces formales y de sentido habilitados por la praxis poética renacentista. La relevancia de estos textos estudiados radica en la estética de la imitación que sus autores han elegido, así como en su capacidad para huir del anquilosamiento del lugar común.

NOTAS

- ¹ Para quienes deseen estudiar las academias españolas del Siglo de Oro, es imprescindible la consulta de las monografías de José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español* (Madrid: Gredos, 1961); y de Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII* (Madrid: Anejo X del *Boletín de la Real Academia Española*, 1963). Resulta igualmente esclarecedor el luminoso artículo de Aurora Egido, 'Una introducción a la poesía y a las academias literarias del siglo XVII', *Estudios Humanísticos. Filología*, Universidad de León, 6 (1984), 9-26. Julia Barella ha elaborado una bibliografía comentada sobre el tema ('Bibliografía sobre academias literarias', *Edad de Oro*, VII (1988), 189-95). Asimismo es importante el libro editado por Evangelina Rodríguez Cuadros, Paolo Cherchi (et al.), *De las academias a la Enciclopedia: el discurso del saber en la modernidad* (Valencia: Alfons el Magnànim, Generalitat, 1993). Acerca de las academias valencianas del Siglo de Oro, cf. el insustituible artículo de José Enrique Serrano Morales, 'Noticia de algunas academias que existieron en Valencia durante el siglo XVII', *Revista de Valencia*, X (1881), 441-52; y la tesis doctoral de Pasqual Mas i Usó, *Justas, academias y convocatorias literarias en la Valencia barroca (1591-1705): teoría y práctica de una convención*, 3 vols (Valencia, 1991). Sobre la Academia de los Nocturnos, se debe consultar el artículo pionero de Ferruccio Blasi, 'La Academia de los Nocturnos', *Archivum Romanicum*, XIII (1929), 333-57. Existen datos de interés, asimismo, en las obras citadas y en las introducciones de todas las ediciones que mencionaré más adelante.
- ² Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, edición de Alfredo Carballo Picazo, 3 vols (Madrid: C.S.I.C., 1973), I, 269.
- ³ Existe un único manuscrito de las Actas de esta Academia. Se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid, bajo las firmas Res. 32-34. Una novela pastoril compuesta por Gaspar Mercader, en la Academia *Relámpago*, recoge en sus páginas una buena muestra de la poesía de los Nocturnos, incardinada, por supuesto, en el hilo narrativo que se interrumpe frecuentemente con la intercalación de textos en verso (*El prado de Valencia*, edición de Henri Mérimée (Toulouse: Imprenta de Édouard Privat, 1907; repr. Nueva York: Johnson Reprint Corporation, 1971)). Los tres tomos manuscritos pertenecieron a Pedro Salvá. Este mismo bibliófilo fue el primero en publicar una pequeña antología del Cancionero. Contiene ésta un pequeño

manejo de poemas, introducidos por una breve reseña sobre la Academia y el manuscrito de su propiedad (*Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia* (Valencia: Imprenta de Ferrer de Orga, 1869)). F. Martí Grajales continúa la empresa iniciada por Salvá y aumenta considerablemente el número de poemas publicados por éste (*Cancionero de la Academia de los Nocturnos de Valencia extractado de sus actas*, 4 vols (Valencia: Imprenta de F. Vives y Mora, 1905, 1906, 1906 y 1912)). Desde hace unos años José Luis Canet Vallés, Josep Lluís Sirera y Evangelina Rodríguez están publicando la edición más autorizada del Cancionero. Hasta la fecha, han aparecido tres volúmenes, que contienen las 48 primeras sesiones de la Academia. Por primera vez, ve la imprenta el grueso de los discursos en prosa, omitidos por Salvá y Martí Grajales (*Actas de la Academia de los Nocturnos*, 3 vols (Valencia: Alfonso el Magnánimo, 1988, 1990 y 1994)).

- ⁴ También posee el término *cuidado* un sentido cortesano. Boscán, por ejemplo, en su traducción de *El cortesano*, traduce *affettazione* por *cuidado* en alguna ocasión. Así leemos en el Primer libro: ‘Pues queréis que se descubran aquí agora nuestras tachas sea mucho en hora buena. ¿Y cómo vos no sabéis que eso que en miser Roberto llamáis descuido es el mayor cuidado y (por usar del vocablo proprio) la más verdadera afetación de todas?’. Al hilo del nuevo significado de la palabra, se sirve Boscán de la pareja de contrarios *cuidado/ descuido*. Sigo la edición de Mario Pozzi (Madrid: Cátedra, 1994, I, 27, p. 146. Para un estudio del problema, véase Margarita Morreale, *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español*, 2 vols (Madrid: Anejo I de la Real Academia Española, 1959), I, 164–65.
- ⁵ Utilizo la edición facsímil, 3 vols (Madrid: Gredos, 1963 [3ª Reimp.: 1976]). El soneto III de Garcilaso utiliza *cuidado* con este sentido: ‘Ya de volver estoy desconfiado;/ pienso remedios en mi fantasía,/ y el que más cierto espero es aquel día/ que acabará la vida y el cuidado’. Herrera explica el cuarteto así: ‘Encarecimiento de lo que es espiritual, que es el cuidado, que lo tiene por más que la vida. Y por estar en la alma, quiere que sea más, declarando con esto la crueldad y tiranía de su señora, que aun en la muerte le niega el remedio’ (A. Gallego Morell (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas* (Madrid: Gredos, 1972), pp.108 y 322). Encontramos este tecnicismo amoroso en otros poetas con cierta frecuencia. Cito dos casos ilustrativos. Gutierre de Cetina, en un soneto de bella factura, pone en boca de Vandalio el lamento por el advenimiento de su propia muerte: ‘No me duele el morir desesperado/ – dijo –, pues con mi mal se va acabando,/ mas duéleme que parto y no sé cuándo./ Señora, ¿habrás dolor de mi cuidado?’. A lo que responde Amarílida: ‘Sin premio no será tu amor [...]’. Del mismo poeta es el hermoso soneto que principia con el cuarteto: ‘El más alto y más dulce pensamiento/ del cuidado mayor, que más quería,/ un suspiro secreto en que abscondía/ la hermosa ocasión de su tormento’ (Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, edición de Begoña López Bueno (Madrid: Cátedra, 1990), pp.98 y 93). El vallisoletano Hernando de Acuña también se sirve del vocablo *cuidado* en el mismo contexto poético amoroso: ‘La vista, el arte y toda su manera/ mostraba hombre de amor apasionado, que teme todo mal y bien no espera.// Su canto,

como le hubo comenzado,/ dio bastante señal por do se crea/ que toca a algún pastor alto cuidado'. Veamos dos nuevos ejemplos en la lírica de Acuña: 'Como al tiempo al llover aparejado/ se conforman con él la tierra y viento,/ así todo dolor, todo tormento,/ halla conformidad en mi cuidado'. Y un último caso: 'Si, como de mi mal he mejorado,/ se me hubiera doblado el accidente,/ yo tengo por cierto que al presente/ me hallara, señor, muy aliviado;// que, si de sus congojas y cuidado/ se alivia todo espíritu doliente,// aliviaráse un cuerpo mayormente/ al són de un dulce estilo delicado' (Hernando de Acuña, *Varias poesías*, edición de Luis F. Díaz Larios (Madrid: Cátedra, 1982), pp.116, 256-57).

- 6 Sobre el estado de las mujeres, cf. el primer 'Discurso contra las mugeres' de *Relámpago*: 'Dos diferencias de mugeres u dos estados, como otros dizen, ay en el mundo solamente, en los quales biven y se encierran todos, que son: casadas y biudas. Las casadas con su parecer y las viudas de todo lo que les falta; y ninguna d'estas pueden mudarle, porque las casadas lo son tanto con lo que he dicho que morirán mil veçes antes que embiuden del parecer suyo, con quien desde su nacimiento están casadas; y las biudas lo han de ser forçoso, porque siéndolo de lo que les falta, aunque posean el mundo y lo que ay en él, jamás se les podrá llenar el deseo. Algunos dizen al hilo de la gente que las mugeres o son biudas u donzellas o casadas [...]' (*Actas, op. cit.*, III, 347).

7 *Actas*, I, 257.

8 *Actas*, III, 344.

9 *Actas*, III, 345.

10 *Actas*, III, 395.

11 M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, edición de Luis Andrés Murillo, 2 vols (Madrid: Castalia, 1989), I, 243 (l.20).

12 *Actas*, III, 390.

13 Esta práctica también se encuentra en Francisco de Aldana, quien, aparte de explotar otros recursos de tipo dialogístico (como en el soneto '«¿Ya te vas, Tirsis?» «Ya me voy, luz mía»'), utiliza un relator que introduce las palabras textuales de los sujetos poéticos. Transcribo un hermoso soneto a modo de ejemplo: 'De sus hermosos ojos, dulcemente,/ un tierno llanto Filis despedía/ que, por el rostro amado, parecía/ claro y precioso aljófara transparente;// en brazos de Damón, con baja frente,/ triste, rendida, muerta, helada y fría,/ estas palabras breves le decía,/ creciendo a su llorar nueva corriente:// «Oh pecho duro, oh alma dura y/ llena de mil durezas!, ¿dónde vas huyendo?/ ¿do vas con ala tan ligera y presta?»// Y él, soltando de llanto amarga vena,/ della las dulces lágrimas bebiendo,/ besóla, y sólo un ¡ay! fue su respuesta'. Idéntico recurso se encuentra, por citar algún caso más, en los sonetos que principian *Nuevo cielo mudar Niso quería, Pues cabe tanto en vos del bien del cielo* (Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, edición de José Lara Garrido (Madrid: Cátedra, 1985), pp.199-200).

14 *Actas*, I, 102-03.

15 Se puede leer un consejo parecido en el primer 'Discurso contra las mugeres', preparado por *Relámpago*: 'Pues siendo como es verdad, y máxima de la speriencia doctíssima y sabedora de todas las cosas, io más que mil vezes

desdichados amadores! que, por los dorados yerros y açicalados dulçes filos de vuestra mal lograda sujección, vays acosando y dando presuroso alcance al fin de vuestro ser y principio de vuestro pronosticado daño, en quien por no muriendo biviráis o bivís esclavos de quien para servidumbre nació; sujetos a quien salió al mundo por aposento de la sugesión, y rendidos a la propria inorancia, que lo son ellas como madres de todos los yerros y desastres' (*Actas*, III, 345).

- ¹⁶ Sobre el tratamiento de las ruinas en la lírica española del Siglo de Oro, remito al lector interesado a mis trabajos: 'El *Superbi colli* de Castiglione y la poesía española de ruinas en el Siglo de Oro', en Enrique Giménez, Juan Antonio Ríos y Enrique Rubio (eds.), *Relaciones culturales entre Italia y España* (Alicante: Universidad de Alicante, Departamento de Filología Española, Departamento de Historia Medieval y Moderna, 1994), pp.53-61; *Las ciudades cantadas: el tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro* (Alicante: Universidad de Alicante, 1995); y 'Varia fortuna del epigrama de Janus Vitalis *De Roma* en la lírica española del Siglo de Oro' (León: Congreso de Humanismo y Renacimiento, 1996), *Actas* en prensa.
- ¹⁷ Como colofón de la jornada segunda de la Academia, *Fiel* lee un 'Billete a una dama que se fingió enferma por no hazelle merced'. Se observa la recurrencia a los mismos lugares comunes explotados en los poemas: 'Pero haga lo que fuere servida, que no podrá ser tan rigurosa conmigo como yo servidor suyo, ni dará tantas muestras de ingrata como yo de constante. Y sólo en esto nos pareceremos, pues v.m. lo será en aborrecerme y yo en procurar que mi poco merecimiento no la offenda' (*Actas*, I, 104).
- ¹⁸ El académico *Miedo* no respeta, sin embargo, el deseo del Presidente. En la sesión trigesimosegunda, se le encarga que componga '13 tercetos a un galán fingido, que por disfraçar su empleo servía a una señora'. El canónigo Tárrega escribe el poema en cuartetos. Llegados a este extremo, es lícito preguntarse si tal cambio de estrofa es ocioso o, al contrario, obedece a una motivación estética. Dicho de otro modo, ¿*Miedo* leyó en cuartetos unas docenas de versos que le habían encargado que agrupara en tercetos de modo arbitrario o, en sentido opuesto, pensó que los tercetos no se acomodaban al sujeto que le había sido asignado? Los preceptistas de la época recomiendan el terceto para relaciones extensas y asuntos graves. Sin embargo, el cuarteto (actualmente redondilla) es ideal para la materia narrativa de asunto baladí. El poema de Tárrega ofrece un claro ejemplo de incorrespondencia masculina. La dama se queja del fingimiento de Tirreno, su amado, quien, lejos de amarla, la engaña vehementemente. El asunto, los protagonistas y el carácter narrativo del poema, en el que la acción se impone sobre cualquier otro elemento poético, aconsejan el uso del cuarteto antes que el terceto.