

RAFAEL BONILLA CEREZO  
EL GONGORISMO EN LAS *NOVELAS EXEMPLARES Y PRODIGIOSAS HISTORIAS* DE JUAN DE PIÑA (II)\*

Posiblemente sea justo creer que los principios de la física teórica, considerados bajo un prisma distinto al de la claridad, tuvieron aspectos muy diferentes a lo que hoy se nos explica sobre la naturaleza y propiedades de la luz, la electricidad o el átomo. Ignoro todo lo relativo a esta disciplina pero sospecho que la ficción también posee zonas oscuras, bifurcándose en una línea opuesta a los manuales. No tengo inconveniente en declarar que cuando Cervantes publicó sus *Novelas ejemplares* (1613) el horizonte de la prosa sufría una revolución. Sin embargo, los enredos amorosos, las damas y pícaros sin honra apenas cambian durante el XVII. Por tanto, la refracción que aquí propongo, homenaje a la poesía de Góngora, era la más conforme a la España barroca. El único medio del que los narradores disponen para renovar un género apolillado y falto de preceptiva<sup>1</sup>.

\* Este artículo nace como un espejo, mucho más pormenorizado, de la comunicación *Cítara argentando plumas: el Gongorismo en las «Novelas ejemplares y prodigiosas historias» de Juan de Piña*, presentada en el XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas: «Italia-España-Europa: relaciones culturales, literaturas comparadas, tradiciones y traducciones» (Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 11-13 de mayo de 2005) donde sólo tuve ocasión de exponer los préstamos cultos. Cf. *Italia-España-Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones. XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas*, Sevilla, Arcibel Editores, 2005, pp. 69-85. Perfiló las deudas que Piña contrajo hacia el poeta cordobés, Cervantes, Lope de Vega y G. B. Marino. Citaré a menudo mi primer trabajo pues forma un díptico –o tabla flamenca– con este ensayo.

<sup>1</sup> A partir de 1613, con la publicación de las *Novelas ejemplares*, el adjetivo se prolonga: Agreda y Vargas, *Novelas morales* (1620), Lugo y Dávila, *Teatro popular: novelas morales* (1622), Céspedes y Meneses, *Historias peregrinas y ejemplares*, Pérez de Montalbán, *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1624), etc. No pretendo anular esta teoría, sin duda cierta; privilegio un ámbito, el estilístico, muy olvidado cuando se habla de la prosa cortesana. Este hecho es sorprendente, más aún cuando la «ejemplaridad» se vincula a lo moral, olvidando que el adjetivo forma parte de un sutil oxímoron donde no califica desde coordenadas éticas sino estéticas. Véase a este respecto A. CASTRO, *La ejemplaridad de las novelas cervantinas*, en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, pp. 451-474; C. THOMPSON, *Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descansa: reconsideración de la ejemplaridad en las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, en *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Münster 1999)*, Christoph Strosetzki (ed.), Vervuert, Iberoamericana, 2001, pp. 83-99; J. CASALDUERO, *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*, Madrid, Gredos, 1974; y A. BLECUA, *Las Novelas ejemplares*, «Anthropos», 98-99. Miguel de Cervantes. La invención poética de la novela moderna. Estudios de su vida y su obra», coord. por Aurora Egido, 1989, pp. 73-76. Últimamente, M. C. RUTA, *¿Se pueden releer las «Novelas ejemplares»?*, en *Actas del V Congreso cit.*, pp. 1166-1176; y

Evangelina Rodríguez y Marta Haro denunciaron que se ha convertido a Cervantes en único responsable y fundador de un orden preciso, con lo que las novelas de sus seguidores serán valoradas a partir de ese modelo, sin advertir que «pueden enlazar con tradiciones asimiladas implícitamente por el alcaalá o que él, ya experto narrador, ha rechazado de plano para conformar su propio diseño»<sup>2</sup>. Un segundo problema atañe al público de estas obras. Según María Dolores López Díaz, el estilo, excesivamente florido, las llevó a la decadencia pero «iban dirigidas a un círculo mayoritario y vulgar»<sup>3</sup>. No comparto su atrevido juicio, ni creo que el éxito fuera tan masivo. Se difundieron entre una nueva nobleza urbana que, a pesar de la oscuridad, busca un elitismo cultural y no jerárquico, bien interpretado por Werner Krauss<sup>4</sup>.

¿Fue diseñada la novela para ser leída en corte luminosa? Juan de Piña, caballero discreto y curioso en varios géneros de letras, había visto fábulas italianas «tan colegas, tan sin artificio, que en toda fábrica de sus imaginaciones no hubo hallado ninguna que lo pareciese, que discursos de viajes, tener o no tener salud, dineros o compañía, poco importaba al lector, un sermón [...], una sangrienta, otra imposible, no le pareció cosa digna del corrector. Novedades, sutilezas, lo entendido, lo crítico, gracias, donaires, sentencias que deleiten y enseñen, sin condenar a las historias a desmembrar sus anales, era lo que no había hallado y lo que deseaba»<sup>5</sup>.

R. MIÑANA, *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, han compilado, desde Georges Güntert a Florencio Sevilla, Antonio Rey Hazas y Edward Riley, las opiniones favorables a una ejemplaridad fundamentada en una base estética.

<sup>2</sup> E. RODRÍGUEZ CUADROS-M. HARO, *Introducción a Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 11-132 (p. 12).

<sup>3</sup> M. D. LÓPEZ DÍAZ, *Recapitulando sobre la novela española del siglo XVII*, «Romance Notes», vol. XXXII, 1982, pp. 247-253 (p. 248).

<sup>4</sup> N. ROMERO-DÍAZ, *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002. Véase especialmente el capítulo I, «Y todas las cosas tomaron un nuevo ser...»: *reescribiendo la cultura urbana del Barroco* (pp. 23-56). Cf. W. KRAUSS, *Studien und Aufsätze*, Berlin, Rutten und Löning, 1959, pp. 93-99 y 111.

<sup>5</sup> J. DE PIÑA, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, edición, introducción y notas de Encarnación García de Dini, Verona, Università degli Studi di Pisa. Facoltà di Lingue e Letterature Straniere. Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, 1987, p. 229. La bibliografía más completa sobre su vida puede hallarse en la edición de los *Casos prodigiosos y Cueva encantada* (1628) que firmó Emilio Cotarelo y Mori (1907), Madrid, Viuda de Rico, 1907; G. FORMICHI, *Le «Novelas Ejemplares y Prodigiosas Historias» di Juan de Piña, Lavori della Sezione Fiorentina del Gruppo Ispanistico C. N. R., Serie I*, Firenze, Università degli Studi di Firenze-Casa Editrice D'Anna, 1967, pp. 99-163 (pp. 101-115); y sobre todo, E. GARCÍA DE DINI, *Juan de Piña, escribano de oficio y poeta por afición*, «Miscelánea Filológica-Letteraria», I, 1980, pp. 99-116; y Y. R. FONQUERNE, *Quelques documents inédits sur Juan de Piña et sa famille*, «Caravelle», XXVII, 1976. Piña murió el 9 de julio de 1643 habiendo publicado cinco obras: 1) *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, Madrid, Juan González, 1624; 2) *Varias fortunas*, Madrid, Juan González, 1627, donde prescindió del estilo alambicado y gongorino que dominaba su primera colección y que despertó tanta polémica; 3) *Casos prodigiosos y Cueva encantada*, Madrid, Imprenta del Reino, 1628, su obra más conocida; 4) *Segunda parte de los casos prodigiosos*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1629; 5) *Epítome de la primera parte de las fábulas de la antigüedad*, Madrid,

Su epílogo del «intento de las siete oposiciones y epítetos de las desdichas de esta vida por historias», con el que da fin a las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624), prueba que algunos relatos piden ser adivinados en medio de un fanal que, por instantes, va revelando uno u otro préstamo, de tal forma que el suntuoso decorado, ya oculto en la sombra, aviva resonancias inexpressables. La huella de Góngora encierra, y así lo advirtió este olvidado conqueuse, una lumbre difusa, como de sueño, una concordancia profunda entre los tonos.

Nunca se ha estudiado el influjo del clérigo cordobés sobre la prosa<sup>6</sup>. Me pregunto a qué nos referimos, sin vaguedades ni fantasías, cuando se alude a la difusión espacial y temporal del Gongorismo, la calidad y cantidad de sus discípulos, grupos o variantes. El río y otros afluentes, largos de talle, no podremos navegarlo «barajando los mismos nombres de siempre o fijándonos sólo en las grandes figuras, en los segundones cultos; es preciso acudir también a las de tercero y cuarto rango, esos pequeños amanuenses del Parnaso»<sup>7</sup>.

La autoridad del poeta, si hablamos de un hombre poco aplaudido, de un capítulo decapitado por los filólogos, le pertenece hoy al lector. Como delgados hilos corre sobre las esteras narrativas para formar una selva nueva. Uno aquí, otro allá, teñida de homenaje, parodia o giro solitario. Se propaga centelleante, tejiendo sobre la fábula de la noche un damasco con dibujos dorados. Ahí es donde Góngora demostró ser genial: a ese universo de sombras noveleras, cortas, que ha sido creado para delimitar un espacio normativo vacío, si exceptuamos los intentos de Lugo y Dávila, supo conferirle una cualidad superior a la de cualquier retórica<sup>8</sup>.

Imprenta del Reino, 1636. La colección de la que me ocupo, *Novelas ejemplares y prodigiosas historias*, está formada por siete historias: *La duquesa de Normandía*, *El celoso desengañado*, *Los amantes sin terceros*, *El casado por amor*, *El engaño en la verdad*, *Amar por exemplo* y *El matemático dichoso*. Cito correlativa y numéricamente. Es decir: «Novela I», «Novela IV», etc.

<sup>6</sup> Recupero una teoría que M. VITSE, *Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III*, «Críticón», XI, 1980, pp. 5-142, sugirió hace años cuando, en la zona central de su artículo-libro, coteja ambos creadores, mostrando deudas y préstamos, si bien no muy numerosos. Desde el punto de vista hermenéutico es el primero —y único— que ha analizado la presencia gongorina en la novela.

<sup>7</sup> J. ARES MONTES, *Del otoño del Gongorismo: Agustín de Salazar y Torres*, «Revista de Filología Española», XLIV, 1961, pp. 283-321 (p. 283).

<sup>8</sup> En 1622 publicó el *Teatro popular*, colección de novelas, falta de edición anotada, donde expuso problemas teóricos en la línea que para la Italia renacentista habían fundado Bonciani y Malatesta. Si releemos los pasajes de F. LUGO y DÁVILA, *Teatro popular*, con introducción y notas de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de la Viuda de Rico, I, 1906, pp. 21-22, se aprecian pocas novedades: «Primero que se refiera ninguna (añadió Fabio), deseo que Delio, como tan versado en todas las buenas letras que pide la curiosidad, nos dé a entender qué es fábula, quiénes sus inventores, qué género de fábula es la novela, qué partes requiere tener, y qué preceptos se deben guardar, y de qué utilidad sean, porque sabido el camino se errará menos veces». Audaz planteamiento que se frustra por seguir el modelo de Aristóteles. Cercenó su propia búsqueda de una interpretación que transforme las lagunas narrativas del Barroco. Analizaba dos propiedades, de lo más clásico, que no definen por sí solas la novela corta: a) la necesidad de un decoro lingüístico-social; y b) los únicos patrones son boccaccianos: la *Fiammetta* y el *Decameron*.

Ángel Raimundo Fernández señaló que la novela corta del Barroco ha sido valorada, sin merecerlo, como un «fenómeno vulgar, casi una banalización escapista»<sup>9</sup>. En términos similares lo expresa Robert Owen Jones, poniendo de manifiesto la necesidad de analizar todos los creadores y colecciones para fundar, con conocimiento de causa, en qué medida coadyuvan al tapiz cultural y literario no sólo de la época en que se escriben sino también de las venideras<sup>10</sup>. Por tanto, apenas sorprende que Sánchez Robayna observara que «la huella del poeta andaluz en la ficción no ha sido, que sepamos, objeto de particular análisis»<sup>11</sup>.

Puedo dar fe de ello porque he fatigado las colecciones de Castillo Solórzano, Pérez de Montalbán, María de Zayas, José Camerino, Gabriel del Corral, Tirso de Molina, Lope de Vega, Francisco Bernardo de Quirós, Mariana de Carvajal, el alférez Velázquez, Liñán y Verdugo, Castro y Añaya, Polo de Medina y Andrés Sanz de Castillo en *Lenguas de templado fuego: el gongorismo en la narrativa del siglo XVII*<sup>12</sup>. Sin embargo, desde que Emilio Cotarelo recuperó la novela del Seiscientos, condenando a barbecho todas las que incurrieran en el culteranismo, la crítica ha exiliado del canon a las plumas no cervantinas<sup>13</sup>. Se olvida que incluso la ficción italiana sufrió el contagio de una prosa española, no siempre clara, que imita giros latinizantes. Así lo precisaba Davide Conrieri cuando valoró la multiplicidad de direcciones, oscilando entre imitaciones de paradigmas gloriosos, más o menos radicales, y tentativas de renovación constructiva, temática y estilística:

<sup>9</sup> A. R. FERNÁNDEZ, *Situación actual de los estudios sobre novela corta del siglo XVII*, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editores, 1982, I, pp. 437-443. Véase también L. BAQUERO ESCUDERO, *La cuestión de la ficcionalidad en la novela corta del XVII*, en *Mundos de ficción*, José María Pozuelo y Francisco Vicente (eds.), Murcia, Universidad de Murcia, 1996, pp. 299-305.

<sup>10</sup> R. O. JONES, *Cervantes y la ficción novelesca posterior*, en su *Historia de la literatura española*, II, *Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 251-278. De todos los cortesanos muy pocos han visto la luz en ediciones modernas y anotadas (Castillo Solórzano, Salas Barbadillo, Eslava, Pérez de Montalbán, Mariana de Carvajal y María de Zayas). El pronóstico de M. J. LACARRA, *Pervivencia y transmisión del cuento medieval en la Edad de Oro*, en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis Books, 1990, pp. 261-269, también se cumple para estas novelas: «los lectores de los siglos XVI y XVII tenían al alcance de la mano un amplio caudal de cuentos procedentes de la Edad Media. Pero, ¿con qué instrumentos cuenta el crítico actual para abordar esta tradición narrativa? Si olvidamos, por el momento, los libros que han sido objeto de modernas ediciones, caso de *El Conde Lucanor*, el *Libro del Caballero Zifar* o *El Corbacho*, ¿qué ocurre con los restantes?» (p. 264).

<sup>11</sup> A. SÁNCHEZ ROBAYNA, *Góngora y la novela: «Don Julián», de Juan Goytisolo*, en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 169-189 (p. 169). Véanse asimismo las imprescindibles páginas de C. SAMONÀ en *Poesía, teatro: un incontro di forme. L'esperienza cultista nell'età di Lope* (1964), en *Ippogrifo violento. Studi su Calderón, Lope e Tirso*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 109-187 (pp. 115-120).

<sup>12</sup> R. BONILLA CEREZO, *Lenguas de templado fuego: el gongorismo en la narrativa del siglo XVII*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Angelina Costa Palacios y defendida en el Departamento de Literatura de la Universidad de Córdoba (19-04-2005). Cf. asimismo mi artículo *Cítara* cit.

<sup>13</sup> E. COTARELO Y MORI, *Prólogo a F. DE LUGO y DÁVILA, Teatro popular (novelas)* cit., I, pp. V-XXIV (p. VII).

Considerate nel loro insieme, le novelle composte da autori della cerchia degli Incogniti, con la molteplicità di direzioni che percorrono, con la loro oscillazione fra tentativi di riprese di modelli illustri e tentativi più o meno radicali di rinnovamento costruttivo, tematico e stilistico (ai quali non sono estranei né l'influsso della contemporanea narrativa straniera, soprattutto spagnola, né il legame con il più generale orientamento di certe correnti della prosa secentesca avverse alla sintassi più sciolta, e magari sprezzata in brevi periodi), con le loro incertezze, le loro irreparabili cadute, la loro disparità qualitativa di risultati, insomma con tutte le loro caratteristiche positive e negative, occupano un posto di primaria importanza nella novellistica secentesca<sup>14</sup>.

Aunque Herrero-García estimaba que «ningún poeta vio sus versos tan difundidos como Góngora»<sup>15</sup>, Cayetano Rosell, Fernández de Navarrete y Edwin B. Place censuran a Piña sus «frases conceptuosas, violentas trasposiciones, metáforas altisonantes, extravagancias del mal gusto y delirios del atrevimiento»<sup>16</sup>. Poco después, Caroline Bourland soterró a los gongorinos bajo el sol de Cervantes, sin reparar, más allá de sus cuantiosos aciertos, en que la *novella* tuvo que crear su poética *in progress*, paralela –y simultánea– a la propia ficción<sup>17</sup>:

<sup>14</sup> D. CONRIERI, *Introducción a su Novella italiana. Il Seicento. Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1982, pp. VII-LXII. Precisa estas cuestiones en el epígrafe *I due 'fuochi' della novellistica secentesca* (pp. XXX-XXXI). Véase también el clásico ensayo de A. BORLENGHI, *La struttura e il carattere della novella italiana dei primi secoli*, Milano, La Goliardica, 1958, pp. 25-60.

<sup>15</sup> M. HERRERO GARCÍA, *Estimaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Voluntad, 1930, p. 140. Véase en la misma línea M. ARTIGAS, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1925, p. 217.

<sup>16</sup> C. ROSELL, *Noticia crítico-bibliográfica, en Novelistas posteriores a Cervantes*, Madrid, «Biblioteca de Autores Españoles», XVIII, 1851, pp. V-XIV (p. IX) (reimpresión de 1946); J. SPIEKER, *La novela ejemplar: delectare-prodesse, «Iberorromania»*, II, 1975, pp. 33-68, afirmaría con más prudencia que «igual que el poeta barroco intenta con sus metáforas chocar y deleitar fundiendo imágenes aparentemente incongruas que más profundamente analizadas resultan verdaderamente armoniosas, del mismo modo le corresponde al *novelliere* combinar dos elementos aparentemente contradictorios: lo admirable con la verosimilitud» (pp. 41-42). E. FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Bosquejo histórico de la novela española*, en *Novelistas posteriores a Cervantes*, Madrid, «Biblioteca de Autores Españoles» XXXIII, 1854, pp. V-C (XXIX-XXX) (reimpresión de 1950); E. B. PLACE, *Manual elemental de novelística española. Bosquejo histórico de la novela corta y el cuento durante el Siglo de Oro (con tablas cronológicas descriptivas de novelística desde los principios hasta 1700)*, Madrid, Victoriano Suárez, 1926, pp. 51-87.

<sup>17</sup> Según W. F. KING, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejo X del «Boletín de la Real Academia Española», 1963: «hay que reconocer que los prosistas del siglo XVII fueron innovadores sin norte ni guía, y que a lo largo de un siglo una fuerte corriente de la teoría literaria sostuvo que una obra en prosa novelística no era digna de elogios si no contenía digresiones» (pp. 110-111). R. POGGIOLI, *Poetics and Metrics*, «Comparative Literatures», I, 1959, pp. 192-204, piensa que, frente a las «poéticas escritas» de Pinciano, Cascales, Robortelo, etc., coexistían una amalgama de afirmaciones vertidas por los propios autores en sus obras, sin un modelo preciso. En palabras de C. P. RABELL, *Lope de Vega. El arte nuevo de hacer 'novelas'*, London, Tamesis Books, 1992, el Fénix no hacía otra cosa que «mostrar la imposibilidad de ajustar dicho género a ninguna regla. Sus raíces son medievales y, por lo tanto, no se trata de un género reducible a preceptos escriturales» (p. 3).

the abuse of comparison and metaphor are faults frequently found in the novelists who followed him, even in the works of a so competent man as Castillo Solórzano, an author who many times showed himself capable of clear and simple expression, and who was sufficiently alive to the absurdities of «cultismo» to satirize it at length in one of his novellas<sup>18</sup>.

El dardo definitivo fue una gentileza de Pfandl, Joaquín del Val, quien lo enjuició como causa última de la ruina peninsular, y Agustín González de Amezúa. En *Formación y elementos de la novela cortesana* (1929), su discurso de ingreso en la Real Academia, que tantas sugerencias vendimió, terminaba con la breve vida del género a la muerte de Salas Barbadillo (1635). Y los culpables tendrán nombre propio: Luis de Góngora y Juan de Piña<sup>19</sup>.

Pasaron cuatro décadas hasta que Giovanna Formichi –después matizada por Begoña Ripoll– supo cartografiar a Piña: «letterariamente è assai più vicino alla corrente culterana, a Góngora; per quel che riguarda la teoria della novella, al *Libro de la erudición poética* di don Luis Carrillo de Sotomayor. [...] Piña è un 'dilettante' nel vero senso della parola: per lui l'arte è un gioco d'abilità in cui si inserisce anche il gusto per certi espedienti accademici»<sup>20</sup>. Eran años propicios para que Evangelina Rodríguez Cuadros inspirara un giro copernicano que sólo ha valorado Isabel Colón: su criterio de sublimación estética y el papel de las novelas en el desarrollo de la polémica gongorina<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> C. B. BOURLAND, *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century (with a Bibliography of the Novela from 1576 to 1700)*, Northampton, Smith College, 1927, reimpresión: New York, Burt Franklin, 1973, pp. 21-22.

<sup>19</sup> L. PFANDL, *La novela corta*, en su *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gilí, 1933, pp. 330-405 (p. 404); J. DEL VAL, *La novela española en el siglo XVII*, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, III. *Renacimiento y Barroco*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja, Barcelona, Vergara, 1949, reimpresión de 1968, pp. XLV-LXXX (pp. XLV-LXXX); A. GONZÁLEZ DE AMEZÚA, *Formación y elementos de la novela cortesana* (1929), en sus *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, I, pp. 194-279 (pp. 277-278). Véanse también los capítulos *La preceptiva novelesca* (pp. 349-395), *Los caminos hacia la novela corta* (pp. 396-416) y *Los pródromos españoles de la novela corta* (pp. 416-465) de su monografía *Cervantes, creador de la novela corta española. Introducción a la edición crítica y comentada de las «Novelas ejemplares»*, vol. I (1956). Manejo la edición reimpresa en Madrid por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

<sup>20</sup> G. FORMICHI, *Saggio sulla bibliografia critica della novela spagnola seicentesca*, *Lavori Ispanistici*, Serie III, Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1973, pp. 5-105 (pp. 83-84); B. RIPOLL, *La novela barroca. Catálogo Bio-Bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 24.

<sup>21</sup> E. RODRÍGUEZ CUADROS, *Novela corta marginada del siglo XVII. Formulación y sociología en José Camerino y Andrés de Prado*, Valencia, Universidad de Valencia, 1979, p. 47. Para el estudio del género véase también su espléndida *Introducción a Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1986, pp. 9-81, y *La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva*, «Monteagudo», 3ª época, I, 1996, pp. 27-46, donde sancionó con toda justicia: «La llamada novela corta o cortesana es atendida por la historiografía, en primera instancia, como un sucedáneo borroso y vergonzante de la cervantina, como un aglomerado literario o filtro que diversifica distintas estructuras de fortuna editorial: lo pastoril, lo caballeresco, lo sentimental, lo morisco» (p. 32). Por último, en colaboración con M. HARO CORTÉS, *Introducción a Entre la rueca y la pluma* cit, ha

Defiendo el estudio por tres motivos: 1) durante el lustro en que Piña escribe (1624-1629) la recepción de las *Soledades* disfruta su apogeo, con textos que analizaron Robert Jammes y Joaquín Roses<sup>22</sup>; 2) la novela tenía que hacerse eco, citando los documentos epistolares, apologéticos, exámenes, antidotos o pareceres; 3) cuando se publican las obras del conquense que, es cierto, «no son fáciles de leer pero tampoco más tediosas que muchos capítulos del *Deleitar aprovechando*, apenas conocíamos los modelos de Eslava, Salas Barbadillo, Cervantes y Lope»<sup>23</sup>. Por tanto, una plumilla temprana, coetánea de Solórzano, cuyos textos se dilatan desde 1625 a 1649, Pérez de Montalbán, que imprime los *Sucesos y prodigios de amor* en 1624; el alférez B. Mateo Velázquez y su *Filósofo de aldea* (1626); Polo de Medina; los *Cigarrales* tirsistas o las famosas *Novelas a Marcia Leonarda* (1621-1624), no pudieron ser los únicos culpables, y menos en la juventud genérica, de los 'virus' o 'abortos' que depravan el idioma.

Piña ha formado parte del grupo de autores desdichados de la vida, poetas de medias rotas, desnudos árboles del no piadoso invierno, que «sin tener clavo de una cinta, ni pluma que les quiten, las infaman con más envidia que ocasión, no mirando los robos que hacen a los doctos ingenios del oro, perlas y diamantes»<sup>24</sup>. Tras los esfuerzos de Encarnación García de Dini y Giovanna Formichi, a propósito de sus elipsis, la omisión verbos y preposiciones, que a veces se sustituyen con otras más breves, el uso excesivo de adjetivos, la abundancia metafórica, escasas hipérbolos y sorprendente ausencia de latinismos, rubrico el lienzo donde anudé los préstamos del racionero. Novelas, pues, que mezclan y entrecruzan numerosas figuras retóricas y citas, especialmente gongorinas, como era lógico en un fiel ejemplo de la «corrente dell'edonismo puro secentesco»<sup>25</sup>, pero sin olvidar sus modelos: Cervantes, Marino y las *Novelas a Marcia Leonarda*.

Hablamos de «un dilettante nel vero senso della parola» que no se limita «a prendere solo gli elementi esteriori con straordinaria grazia e raffinatezza»<sup>26</sup>. Piña no utilizaba los estilemas cultos de forma gratuita; se rebela contra las novelas italianas sin artificio porque, como he subrayado en otro lugar, Boccaccio, Straparola y Masuccio Salernitano defendían la «docta oscuridad» mucho antes

rubricado dos epígrafes definitivos al respecto: *El género novela corta en el Barroco español* (pp. 11-17) y *Sobre los precedentes de la novela antes de Cervantes y su evolución posterior* (pp. 17-31). Véase también I. COLÓN CALDERÓN, *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, El Laberinto, 2001, pp. 17-18.

<sup>22</sup> R. JAMMES, *La polémica de las Soledades (1613-1666)*, Apéndice II a su edición de L. DE GÓNGORA, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 607-719; y J. ROSES LOZANO, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las Soledades en el siglo XVII*, Madrid, Tamesis Books, 1994. Véase especialmente el capítulo *Trazo histórico-crítico de la polémica* (pp. 9-62).

<sup>23</sup> R. BONILLA CEREZO, *Citara* cit., pp. 71-72.

<sup>24</sup> J. DE PIÑA, *op. cit.*, p. 226.

<sup>25</sup> G. FORMICHI, *Le «Novelas»* cit., p. 101.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 104-120.

que Carrillo y Sotomayor o el mismo don Luis<sup>27</sup>. Considero que la prosa del siglo XV fue tan aristocrática como la medieval: el *Novellino*, las facecias chistosas de Poggio –en latín– y la imitación del lenguaje primitivo –Piccolomini– extienden el criterio formal del *Decamerón*. La oscuridad, por tanto, «no discute la propensión a la didáctica, perceptible ya en el Quattrocento»<sup>28</sup>. Si la novela corta, pasando por Straparola, Grazzini, Salernitano o Piccolomini, no tenía que escribirse, al menos no necesariamente, en un estilo coloquial, podemos legitimar la opción culta de Piña<sup>29</sup>. Y no sólo con razones cervantinas, según rastreó Formichi, sino gongorinas, lopistas y aun teóricas.

### 1.- Un arte nuevo de hacer novelas: Piña y Lope de Vega

Antes de espigar el gongorismo, que afectó más al hipotexto –aun cuando sólo se habían documentado tres ejemplos– que al ropaje sintáctico, detengámonos en los trazos que dominan la escritura de Piña: 1) el uso de fuentes clásicas, donde proliferan los narradores latinos, así como el lírico Horacio, Ovidio, Salustio, la mitología, que no tiene secretos para él, Dante, cuya *Divina Comedia* cita alguna vez, Marino y el *Orlando furioso*, aunque, curiosamente, desconoce la literatura francesa; 2) el argumento de *El celoso desengañado* hubo de inspirarse en los textos cervantinos: *La gitanilla*, *La tía fingida*, *El celoso extremeño* y *El curioso impertinente*.

Para Formichi «anche per la tecnica narrativa dimostra di dipendere da Cervantes. Questi infatti rinnovò la novella togliendone riflessioni, digressioni, episodi marginali, e fece scaturire la morale, l'esempio, dal carattere dei personaggi stessi»<sup>30</sup>. Pero su razonamiento, es decir, la adopción de intercolumnios, aludirá con más propiedad al diseño de las *Novelas a Marcia Leonarda*. Y si reflexionamos

<sup>27</sup> R. BONILLA CEREZO, *Cítara* cit., pp. 73-75.

<sup>28</sup> W. KRÖMER, *Formas de la narrativa breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Berlin, Erich Schmidt, 1973; traducción española de Juan Conde, Madrid, Gredos, 1979, p. 103. Cf. las páginas que dedica a este aspecto W. PABST en *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, versión española de Rafael de la Vega, Madrid, Gredos, 1972 (traducción de *Novellentheorie und Novellendichtung. Zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Heidelberg, Carl Winter, 1953), pp. 134-135.

<sup>29</sup> Véase para el desarrollo de la oscuridad en la prosa italiana, E. MALATO, *La nascita della novella italiana: un'alternativa letteraria borghese alla tradizione cortese*, en *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre, 1988*, Roma, Salerno, 1989, I, pp. 3-45.

<sup>30</sup> G. FORMICHI, *Le «Novelas»* cit., pp. 138-150 (p. 142). Quizá se haya basado para su juicio en este pasaje de *El casado por amor*: «Quedaron de acuerdo los impertinentes, ignorando que el infernal fuego es para los que no quieren ser desengañados, de emprender el caso infame. Tomás, de recorrer la muralla de su fortaleza, cerrar las puertas, doblar las postas, centinela días y noches, acrecentar figoneros, duplicar manteos; uno de los cuales fue el enemigo de su dueño» (IV, 98).

sobre la primera cualidad, el catálogo de autoridades no hizo sino confesar que, desde un punto de vista frecuentativo, Piña esgrimió la erudición de un modo idéntico a Lope cuando éste incorpora a su 'oficina' todo aquello que beneficiaba el discurso: «Atrévome a vuestra merced con lo que se viene a la pluma, porque sé que, como no ha estudiado retórica, no sabrá cuánto en ella se reprehenden las digresiones largas»<sup>31</sup>.

El alarde sapiencial del Fénix, donde fundó la burla contra la señora Marcia, respondía, más que a un profundo saber, al acopio de *codices excerptorii* como el Estobeo (*Stobaeus*), la *Officina* de Ravisius Textor o los *Apotegmas* de Thámara<sup>32</sup>. Técnica que no dista mucho de Piña y contaba en sus filas con antecedentes tan ilustres como las *Noches de Invierno* de Antonio de Eslava. En consecuencia, aunque revitalizada por Lope, la obsesiva vuelta al estudio de las fuentes clásicas y el 'rigor' filológico se convirtieron en una degenerada muestra de conocimientos acumulativos. Como indica Julia Barella, el saber citar y el incluir datos eruditos fue transformándose «en un recurso al que todos podían acceder. [...] Aulo Gelio, Marco Varrón, Plutarco o Diodoro Sículo se tornaron en los padres de esta 'cultura de segunda mano' para poetas y predicadores»<sup>33</sup>.

Piña pobló sus obras de *auctoritates* con el deseo de ser evaluado según los parámetros que exigía el discurso renacentista<sup>34</sup>. Y, en cierto modo, las palabras

<sup>31</sup> L. DE VEGA, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Julia Barella, Madrid, Júcar, 1988, p. 87. Tanto Piña como el propio Lope se alejan de aquella máxima cervantina que don Miguel puso en boca de Berganza: CIPIÓN: «¿Al murmurar llamas filosofar? ¡Así va ello! Canoniza, Berganza, a la maldita plaga de la murmuración, y dale el nombre que quisieres, que ella dará a nosotros el de cínicos, que quiere decir perros murmuradores; y por tu vida que calles y sigas ya tu historia». BERGANZA: «¿Cómo la tengo de seguir si callo?». CIPIÓN: «Quiero decir que la sigas de golpe, sin que la hagas que parezca pulpo, según la vas añadiendo colas» (M. DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1995, II, p. 319).

<sup>32</sup> El mismo Lope se burló en *La Dorotea* (Acto IV, Escena 2ª) del recurso de las citas: «CÉS.- A mí me parece que el argumento deste soneto (Dios vaya conmigo) es emprender esta nueva religión poética algún ingenio arrepentido de su misma patria. Mas no querría que nos dixessen que parecemos a los trastejadores, que desde el tejado ageno van echando a la calle quanto hallan: allá va una pelota, allá va una bola, allá unas calças viejas o algún cadáver gato a quien dieron la muerte los perdigones, y las tejas sepultura. LUD.- Así son muchos, que cuanto hallan en Estobeo, la Poliantea y Conrado Gisnerio y otros librotres comunes, todo lo echan abaxo, venga o no venga a propósito» (L. DE VEGA, *La Dorotea*, ed. de Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1968, p. 319).

<sup>33</sup> J. BARELLA VIGAL, *Las Noches de Invierno de Antonio de Eslava: entre el folklore y la tradición erudita*, «Príncipe de Viana», CLXXV, 1985, pp. 513-565 (pp. 545-546). Véase también el epígrafe *Antonio de Eslava y la prosa novelística en los primeros años del siglo XVII*, de su edición de A. DE ESLAVA, *Noches de invierno*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1986, pp. 13-20.

<sup>34</sup> 1) Torcuato Tasso: «Conoció en los pocos días de criado que Matías no miraba a Blanca, adorando a Leonor; tales finezas inventaba dentro de palacio, paseaba su cuarto, haciéndole terrero hasta la infancia del primero día, que dice la *Jerusalén*» (I, 53); 2) Horacio: «donde Filomena, olvidando agravios, logró dichosas las injurias de Tereo, a servir, en extraordinarios redobles paseados por su garganta, al bellissimo honor del cielo, como Diana, según el Flaco Horacio» (II, 61); 3) Ovidio: «legítimos de sólo su divino ingenio, y del *Ars amandi* en las insignes comedias del que las sacó del caos de las ignorancias, chozas y

de Lía Schwartz a propósito de los relatos lopistas también definen la obra de su discípulo 'gongorizante': «Importa menos descubrir que las citas proceden de polianteadas o de colecciones de *dicta*, que examinar con qué destreza fueron incorporadas a unos textos que renovaron la novela corta en su siglo»<sup>35</sup>.

Si Cervantes filtró muchos episodios, digresiones y cuentos intercalados para purgarlos en la segunda parte del *Quijote*, habrá que concluir que Piña, aun tomando como préstamo sus ejes temáticos, la construcción de personajes y el título de la colección ejemplar, siguió el cauce del dramaturgo madrileño: glosas a contrapelo, mitografías, citas que desazonan a ilustres filólogos y versos donde rinde tributo a otros ingenios de la centuria<sup>36</sup>. Por eso concluyo que el molde formal –estilístico– para estas novelas fueron los llamados pródromos: las *Noches de invierno* (1609) del sangüesino Eslava y Antonio de Guevara, después reformulados por la orilla filiforme y «científica», que es tanto como decir anticervantina, de Lope de Vega<sup>37</sup>. Y todo ello

oficinas a las luces eternas hasta el fin del mundo» (II, 62); 4) Ariosto: «Hizo don Bernardo un viaje breve de sólo un día, para volver el siguiente, con otros caballeros, que no se atreviera a dos; holgaron mucho, llegó la noche que deseaba, buscó el aposento más solo en que no dormía nadie, que a ser Angélica y Medoro, no faltara el furioso Orlando, si bien hiciera mayores locuras» (II, 62); 5) Cita de Agustín de Rojas con retruécano a su obra más famosa: *El viaje entretenido*: «dióle cuenta de su viaje que no fue el entretenido» (II, 63); 6) Pérez de Moya: «Si los Valenzuelas del sol, casta divina, según el aritmético de la *Filosofía Secreta*, en los dos reparos de su carrera habían tenido la culpa o la mano de la rienda faltando la inteligencia al rapto movimiento» (II, 64); 7) Ariosto: «si bien hay quien tenga celos antes que amor, niegan su padre diciendo que son hijos de la ira y rabia, como lo dice el Ariosto en esta estancia: «Che dolce più, che più giocondo stato...» (II, 76-77); 8) Marino: «Muchas meriendas le daba Tomás en los pensiles aposentos, en las comedias del famoso poeta español (que así le llama el ilustre Marino) ventanas para los toros;» (IV, 97); 9) Marcial: «Era gallardo, de lindo talle y disposición, dueño de las letras humanas, versado en los poetas latinos, único en la traducción del Marcial español, a quien hizo más ingenioso comentario que Martín del Río» (V, 115); 10) Lope de Vega: «Y aquí es a propósito lo que dijo el peregrino Lope de Vega Carpio: Que al fuego que descubro, me chamusco» (V, 122); 11) Maquiavelo: «El otro, sin primero ni segundo, no imitador del Maquiavelo infame en su materia de Estado» (Epílogo, 213).

<sup>35</sup> L. SCHWARTZ, *La retórica de la cita en las «Novelas a Marcia Leonarda» de Lope de Vega*, «Edad de Oro», XIX, 2000, pp. 265-285 (p. 285).

<sup>36</sup> Junto a los trabajos de Pfandl, Fernández de Navarrete, Rosell o Ticknor, J. I. FERRERAS, *La novela corta o cervantina*, en *La novela del siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 35-45, considera que «Lope interrumpe constantemente la narración para dirigirse a Marcia Leonarda y explicarle, a veces, lo que va a venir, y otras, lo bueno o lo malo de lo que va a venir en la narración. Sin duda, no está convencido de lo que escribe, él no quería escribirlas, no servía para ello» (pp. 452-543). Disiento completamente pues todo responde a un juego magistral de ironista y, en cuanto a la «extrañeza» del procedimiento, he demostrado que tenía honda tradición. Para L. GARCÍA LORENZO, *La novela corta*, epígrafe del capítulo *La prosa en el siglo XVII*, en *Historia de la Literatura Española. Renacimiento y Barroco. Siglos XVI-XVII*, Madrid, Taurus, 1982, II, pp. 523-586, «estas novelas están lejos de lo mejor de su teatro, de la sinceridad violenta muchas veces de *La Dorotea*, de la mayor parte de las *Rimas humanas* y también de las divinas; pero Lope abría con ellas el alma de Marta y abría también sus ojos a la fantasía, ya que no podía hacerlo a la realidad» (p. 559).

<sup>37</sup> Para M. SCORDILIS BROWNLEE, *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and Their Cervantine Context*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981, «Lope in his prologue criticizes Cervantes' novellas for their lack of exemplariness, and that this criticism can be seen as having much larger theoretical implications, namely, it can be read as Lope's decision to put Cervantes' *Novelas ejemplares* to the test of his own Canon's lofty precepts as articulated in the *Quijote*» (p. 14).

sin extraviar que las *Novelas a Marcia Leonarda* habían sido publicadas en dos ciclos –*Las fortunas de Diana* se incluye en *La Filomena* (1621) y *La desdicha por la honra*, *La más prudente venganza* y *Guzmán el Bravo* en *La Circe* (1624)– y en dos misceláneas influidas por Góngora<sup>38</sup>.

De hecho, si valoramos los intercolumnios como signo de cohesión estructural, también Baltasar Mateo Velázquez (*El filósofo de aldea*, 1626) y Cristóbal de Lozano (*Soledades de la vida y desengaños del mundo*, 1663) eligieron este recurso<sup>39</sup>. Luego el estudio de las colecciones publicadas desde 1624, y bastaría citar los triunfos de Castillo Solórzano –*Tardes entretenidas* (1625), *Jornadas alegres* (1626), *Tiempo de regocijo* (1627), *Huerta de Valencia* (1629), *Noches de placer* (1631), *Fiestas del jardín* (1634) y *Sala de recreación* (1649)– o Tirso de Molina en su *Deleitar aprovechando* (1635), tendrá que valorar la estructura miscelánea, sin excluir digresión alguna, como evidenció Pilar Palomo:

El análisis crítico de una de esas denominadas *misceláneas* se bifurca en dos consideraciones. Primero, el estudio de la estructura de la misma, en donde cada unidad habrá de considerarse únicamente como elemento de un sistema narrativo, sumamente peculiar, que fue soporte formal de la novela cortesana del XVII español. Y en donde la llamada estructura *episódica* se presenta como no evolucionada hacia sistemas narrativos más complejos: lo yuxtapositivo no ha generado la coordinación, ni mucho menos lo sintagmático<sup>40</sup>.

Esa yuxtaposición que, embutida en una larga epístola amorosa, dominaba las *Novelas a Marcia Leonarda*, prolonga un motivo desoído por los zoilos. Parece

<sup>38</sup> He desarrollado esta hipótesis por extenso en el capítulo tercero de *Lenguas cit.*, pp. 515-575. J. M. LASPÉRAS, *Un art nouveau de faire des nouvelles*, en *La nouvelle cit.*, pp. 177-183, definía con justeza: «outré qu'elle contribue à accréditer l'idée de désordre et de manque de cohésion du recueil, cette miscellanée ne risque-t-elle pas d'entraîner une dilution de la nouvelle et de gémel ce qui la singularise par rapport à d'autres textes? Lope de Vega en est fort conscient puisqu'il prétend dans *La desdicha por la honra* qu'il doit y avoir un 'bureau', où toutes ces catégories peuvent cohabiter» (p. 178).

<sup>39</sup> El alférez Velázquez utiliza la *Quinta conversación* para digresar sobre el cultismo y, como Lope, no duda en incluir citas de autoridades: «digo con Séneca, en el libro de las buenas y malas costumbres, que mire el que habla como habla, porque el corazón está cerca de la lengua. Y Platón, en el libro XXV, que intituló *Del Amor*, dijo que se mirase cómo se enseñaba a los mancebos a hablar, porque no cayesen o en confusión u desvergüenza» (*Novelas de Miguel Moreno y del Alférez Baltasar Mateo Velázquez*, con introducción de don Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, IV, 1906, p. 295). Si exceptuamos las páginas de Cotarelo, existen muy pocas noticias sobre este autor. Se ignora si es Baltasar de Angulo el verdadero autor o simplemente un transcriptor, tal como él mismo indica en la dedicatoria. A. R. FERNÁNDEZ, *Novela corta marginada del siglo XVII. Notas sobre la «Guía y avisos de forasteros» y «El filósofo de Aldea»*, en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 175-192, indica que si bien se atienden más al modelo de «sucesos», «casos» o «ejemplos», «atendiendo al espacio o marco narracional, pueden considerarse cortesana» (p. 181).

<sup>40</sup> M. DEL P. PALOMO, *Sistemas de relación de las secuencias narrativas*, en *La novela cortesana. Forma y estructura*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 18-32 (pp. 23-26).

evidente que Lope escribió cuatro relatos, pero el narrador externo, que no se presenta como Lope, de igual modo que Marcia afeitaba el rostro de Marta de Nevares, no ha firmado nada. Y si lo hizo, asumía la máscara de un «lector-autor» que pierde sus horas *contando* –enamorando– de viva voz. Díaz-Migoyo precisa clarividente:

Fantasmal es la palabra, en efecto, porque ¿quién si no Lope comienza por leer estas novelas? ¿No es él quien escribe el relato novelesco y él también quien escribe esos comentarios que leen su relato como si no fuera suyo, irónicamente? ¿No es él quien escribe su lector? Así es sin duda cómo emerge, inexpresado, inexpresable, el escritor intencionado del texto, producto de ese desdoblamiento del escritor en otro, su doble lector, para volver más eficazmente sobre su ficticio yo escritor<sup>41</sup>.

Nadie ha observado que el modelo teorizado en *Las fortunas de Diana* y dilatado por *La Circe* pronto recibió aplauso de otros creadores. Rehuyendo las anteojeras cervantinas, Piña inventaba en *Del celoso desengañado* (1624) una musa con la que digresar. Teodora, como antes Marcia Leonarda, se disfraza de «público» y será la forzosa narradora de su respuesta-novela:

Vuestra Merced, señor don Diego Fernando, está entendido que sus traiciones públicas, a decir con su ingenio, no podía dejar de tener énfasis. La trágica historia, si no lo será el fin, es de Vuestra Merced y de doña Aldonza mi madre, a quien algunas veces he visto llorosa, ignorando la razón; ya la entiendo: el sobrino es mi hermano, y Vuestra Merced viene a ser mi padre. Si tuviera celos Don Bernardo del señor don Diego y de mí, con tan buen desengaño, le pudiéramos llamar, el celoso desengañado, y si el cuento fuera novela, venía a ser excelente el título<sup>42</sup>.

Lope había sido el director escénico de esa colección que hoy llamamos *Novelas a Marcia Leonarda* y el cuentista enamorado que eligió para narrar se convierte en actor frente a su dama, de igual modo que ambos son personajes –lenguaraz y silente– a ojos del lector. Separa varios niveles: a) la oralidad de un texto escrito; b) el tipo de cultura que exigen los códigos utilizados; y c) la

<sup>41</sup> G. DÍAZ-MIGOYO, *Escrilectura amorosa de la novela (Las «Novelas a Marcia Leonarda» de Lope de Vega)*, «Químera», 21-22, julio-agosto de 1982, pp. 54-56 (p. 56). M. DEL C. HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, *El arte de la digresión y la voz del narrador en las «Novelas a Marcia Leonarda»*, «Anales de la Universidad de Murcia», XXXVII, 1978-79, pp. 263-283, sugiere que esta necesidad del interlocutor se remonta en Lope, como evidencian «la novela intercalada y la propia estructura de *La Filomena*, muchos años atrás de 1621, fecha de la primera novela. En *La Arcadia*, el narrador apela con cierta frecuencia a un auditorio que, por tratarse de una novela-clave, tal vez fuese tan real como los «destinatarios» reales de un suceso real que el autor se dedica a comunicarles. Pero incluso en *El peregrino en su patria*, donde el suceso es totalmente inventado y el lector u oyente es un ser sin entidad concreta, Lope no evita alguna alusión directa al sentimiento de este lector, precedente de las digresiones de las *Novelas*, incluso en ese atisbo de ironía que descubre» (pp. 265-266).

<sup>42</sup> J. DE PIÑA, *op cit.*, p. 70.

epístola-marco que contiene las cuatro novelas se subordinó a un público oyente. Ángel G. Loureiro comenta al respecto:

Lope está contando a Marcia unas novelas que ya están dadas previamente: aunque Lope sea su creador, en el momento de narrar procede como si esas historias le hubiesen sido contadas a él con anterioridad y lo único que parece hacer es repetírselas a Marcia, intercalando citas eruditas, comentarios sobre técnicas narrativas, opiniones morales, anécdotas, etc. [...] Las narraciones son su vez el marco que permite el desarrollo de las digresiones de Lope. Marco abierto que se va creando a medida que progresa la narración y en función de la libertad que una narración oral permite de ser interrumpida<sup>43</sup>.

En *Los amantes sin terceros* y, sobre todo, en *Del casado por amor* se deduce que el hallazgo fue imitado por Piña. Asumirá muy pronto los dispositivos pragmáticos que Lope ejercitara sobre Marcia. De ahí que en *Los amantes sin terceros* el narrador presente a Feliciano como un simple personaje, acaso la máscara para un lector extratextual: los cultos. Por este motivo no negará la industria erudita de su joven doncella:

La discreta Feliciano, por quien se dijo ni hermosa por no avisada, escolástica en muchas ciencias, versada en los poetas latinos, estimadora de las *Transformaciones* del sutil Ovidio, y en el *De Tristibus* de admiración, hija de padres generosos, pretensores en mil y quinientas, a treinta mil ducados en cada un año, era de don Juan Bernardo y doña Manuela hija y heredera única, nacida entre los celestiales ingenios de Madrid, que sin maestro penetró por influencia benévola sutilezas y declaración de las obscuridades de Aristóteles y Justo Lipsio, ignoradas de sus maestros; sabía las sentencias de Séneca, diversas epístolas de Cicerón, y las esencias de la oratoria. Sus padres la adoraban, que solo un heredero por última esperanza los tenía en desvelo, pisando espinas y brasas, Polifemos de sola una estrella. Lleváronle, teniendo Feliciano ocho años, lector de la Gramática, y dijo lo que el divino filósofo: que la noche pasada soñaba que volaba a sus manos un cisne hermosísimo que, a diferencia de su fin, cantaba dulcemente en el principio, y echaba de ver era el que tenía presente. Había estado Feliciano de seis a ocho años en el insigne Convento de La Madalena de Madrid; a los seis meses sabía de memoria casi *La Dominica*. [...] La llamaron Ambrosia a imitación del santo. [...] Supo en extremo Filosofía, Artes liberales y la Matemática, de quien la famosa Julia Morella, ilustre española, lectora de diversas cátedras en París, pudiera aprender<sup>44</sup>.

<sup>43</sup> A. G. LOUREIRO, *La aventura de la escritura en las «Novelas a Marcia Leonarda»*, «Hispanic Journal», VI, 2, 1985, pp. 123-136 (pp. 124-125). A. RALLO GRUSS, *Invención y diseño del receptor femenino en las «Novelas a Marcia Leonarda» de Lope de Vega*, «Dicenda», VIII, 1989, pp. 161-179, ha precisado que «se dibuja un diálogo entre un narrador tan presente que casi fictivamente realiza su autobiografía (o su retrato de escritor) y una oidora (más que lectora) que hay que imaginar por las supuestas objeciones, los evidentes gustos, los referidos conocimientos o las manifiestas preocupaciones» (p. 170).

<sup>44</sup> J. DE PIÑA, *op cit.*, pp. 81-82.

Semejante despliegue anula el hermetismo –y el hastío– de un tipo de intercolumnios lopistas: no tanto aquellos donde teorizó un arte nuevo de hacer novelas, que podríamos denominar «metacrítica de la fábula», cuanto el florilegio de poetas grecolatinos, bien conocidos y leídos por la discreta Feliciano. Asumimos el pacto de la ficción porque Lope ya había atribuido una notable cultura a Marcia, aun negándose a la menor oportunidad<sup>45</sup>. Ciertamente que, por imperativos socioculturales, estas dos mujeres difícilmente poseyeron un acervo tan notable. Ambas son damas ficticias, lectoras privilegiadas que prestaron sus rasgos, quizá los más bellos, al narratario externo.

Veamos algunos de estos juegos: Lope o, mejor, el narrador que dialoga con Marcia Leonarda, si es que no lo hace en soledad, se expresa de forma distinta al narrador de cada una de las historias que forman la colección. Cuando declara, no sin ironía, que la joven «es persona que conoce a Cicerón, Ovidio y a otros sabios, y se puede hablar en materia de definiciones y etimologías»<sup>46</sup>, negaba algunos intercolumnios previos: «a vuestra merced, ¿qué le va ni le viene en que hablen como quisieren de Garcilaso?»<sup>47</sup>. Además, ¿cómo pudo leer a Cicerón si, según el narrador, «no ha estudiado retórica»?<sup>48</sup> Incluso desconoce la existencia de Aristóteles: «y por si vuestra merced no supiere quién es este hombre, desde hoy quede advertida que no supo latín, porque habló en la lengua que le enseñaron sus padres, y pienso que era en Grecia»<sup>49</sup>. En alguno de los juicios miente. Tal vez en todos.

¿Actúa Lope como un guía literario o le habla de igual a igual? Reparemos ahora en las autoridades: 1) «Marcial, un poeta latino, por quien a vuestra merced le está mejor no saber su lengua»<sup>50</sup>; 2) «Y así, cuando vuestra merced oiga decir a alguno, cosa que no le puede suceder, pero por si le sucede, que la quiere más que a sí, dígale que Aristóteles no lo sintió de esa suerte; y que a vuestra merced

<sup>45</sup> M. DE ZAYAS, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. de Julián Olivares, Madrid, Cátedra, 2000, p. 268, definida en el prólogo de su colección como «docta» y «sabia», cuestiona el genio femenino en *El castigo de la miseria*: «No sabré decir si lo que agradó a los oyentes fue la suave voz de Marcela o los versos que cantó. Finalmente, a todo dieron alabanza, pues aunque las décimas no eran las más cultas ni más cendradas, el donaire de Marcela le dio tanta sal que supliera mayores faltas». Páginas después, no pierde ocasión para, censurando a los cultos, caracterizar una tonada: «Como era don Marcos de los sanos de Castilla y sencillo como un tafetán de la China, no se le hizo largo este romance, antes quisiera que durara mucho más, porque la llaneza de su ingenio no era como los fileteados de la corte, que en pasando de seis estancias se enfadan» (p. 271).

<sup>46</sup> L. DE VEGA, *Novelas cit.*, p. 214.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 103. Recordemos, no obstante, que P. CASTRO Y AÑAYA, *Auroras de Diana*, ed. de María Josefa Díez de Revenga, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1989, caracteriza a Diana en su introducción como «dama que hacía versos tan hidalgos y de tan buen aire como si naciera para escribirlos; y sabía la *Poética* con tanta perfección que pudiera dar preceptos al arte» (p. 56).

<sup>50</sup> L. DE VEGA, *Novelas cit.*, p. 86.

le consta que ese filósofo era más hombre de bien que Plinio y que trataba más verdad en sus cosas»<sup>51</sup>.

Sin embargo, cuando dibuja los personajes femeninos de sus relatos, donde la figura de Marcia se desvanece, nunca discute la idoneidad cultural de las damas. En *La desdicha por la honra* Silvia se retiró a un jardín para llorar la ausencia de Felisardo:

¡Oh cruel español, bárbaro como tu tierra! ¡Oh el más falso de los hombres, a quien no iguala la crueldad de Vireno, duque de Selandia (que a la cuenta debía de ser esta dama leída en el Ariosto), ni de todos los que, olvidados de su nobleza y obligación, dejaron burladas mujeres principales e inocentes!<sup>52</sup>

Asunción Rallo justifica las citas de Ovidio, Plinio y otros sabios como «un lapsus que le hace olvidar la condición femenina del receptor, su propia condición de experto en literatura a la amada; es el proceso común del género dialogal por el cual el discípulo acaba intelectualmente identificado con el maestro»<sup>53</sup>. Sumo una tercera vía: si identificamos a Marcia Leonarda, desligándola de las féminas que protagonizan cada novela, con todos los posibles narratarios, el misterio de los intercolumnios queda resuelto. Lope, al platicar con la mujer, halagándola, ponderando su saber, frivolisándola como ignorante, seduce a un público misceláneo.

Piña crea en *Los amantes sin terceros* un narrador omnisciente para quien Feliciano es sólo personaje y nada más que ficción. Aunque sabia, como pudo haber sido Marcia, imita su papel. Situándonos, huelga repetirlo, en el exterior del marco epistolar pues, como lectores –o villanos– ese será nuestro rincón. Impostada fue la erudición de Feliciano, ilusoria la supuesta ignorancia de Marcia. Quizá este ejemplo pueda parecer nimio y sólo se deba al tópico de la mujer instruida. Empero, el propio Piña validó mi hipótesis en *Del casado por amor*. Esta novela desarrolla un nudo cortesano hasta que el narrador interpela a una dueña sin anunciar su venida. En ningún momento dijo escribir por petición femenina, si bien remeda el arbitrio de las *Novelas a Marcia Leonarda*. Doña Laura actúa como desdoblamiento, mujer hermética con la que debatir sobre la digresión:

Dirá vuestra Merced, señora doña Laura, que adónde voy a parar con digresión que divertida peca. Respondo que alabanzas desta insigne Villa, imitadora del cielo en la circunferencia por elemento abrasador, que me previenen a las de su vega florida, amena, deleitosa, colmada de flores y frutos, donde el cielo

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>53</sup> A. RALLO GRUSS, *Invenición cit.*, p. 173.

tiene sus maravillas, líneas del soberano pincel, paraíso terreno y depósito de nuestro santo Isidro<sup>54</sup>.

Menos dotado para la ironía, Piña no se cuestiona si Laura conoce a Garcilaso o los comentarios exegeticos de El Brocense (1578) y Herrera (1580). Tampoco duda sobre los textos humanistas que cultivó su «lectora-oyente»<sup>55</sup>. Devoto de Lope y seguro lector de *Las fortunas de Diana*, utilizaba el mismo *topos* epistolar: una mujer narrataria, siempre afásica, que se transforma en simple artificio de su pluma. Espectadora con la que digresar –o teorizar– sobre los pasadizos creativos que le preocupan. Todo ello sin cuestionar la inteligencia de Laura. He aquí la diferencia, pues, del mismo modo que definía a Feliciano como «Ambrosia», la invitada supo interpretar los frutos gongorinos que abriga el erizo de sus cuentos<sup>56</sup>. Tan ficticia –y falsable– es Marcia como Feliciano y, en último término, Laura.

<sup>54</sup> J. DE PIÑA, *op. cit.*, p. 95. A finales de siglo, el procedimiento estaba tan extendido que Cristóbal Lozano en las *Serafnas*, conjunto de cinco novelas cortas incluido en sus *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1663), de tono más ligero que el núcleo central, incluyó «glosas metaliterarias» para una dama llamada Serafina. Véase al respecto J. GIDREWICZ, *Soledades de la vida y desengaños del mundo de Cristóbal Lozano: novela barroca de desengaño y best seller dieciochesco*, en *Actas del V Congreso cit.*, pp. 614-622.

<sup>55</sup> Escribe J. DE PIÑA, *op. cit.*, p. 96: «Es el dulce Manzanares hijo de las alturas del revoltoso Guadarrama, engendrado entre sus heladas nieves y robustas encinas, donde tienen tal vez deidades que le enriquecen, sagrados y amenos paraísos desde su fuente serrana, por quien dijo Garcilaso, ilustre honor de su Italia: En medio del invierno está templada / el agua dulce desta clara fuente, / y en el verano, más que nieve helada». El alférez Baltasar Mateo Velázquez reproduce el planteamiento de Lope y Piña: «estos nuevos estilos, si se van abanderizando contra el claro y casto lenguaje de nuestros propios españoles, en el que por excelencia solían llamar «lenguaje rodado toledano», y se apartan y separan de lo que tantos años hay que está en España tan bien recibido hasta ha pocos, será necesario hacer otros vocabularios. [...] Y habrán de dividirse en diferentes parcialidades y bandos los dos lenguajes, español casto y crítico intruso, oculto, obscuro, como en los tiempos de Platón y Aristóteles, los Estoicos y Peripatéticos» (*Novelas de Miguel Moreno cit.*, p. 294).

<sup>56</sup> Piña aludirá en otro par digresivo – sin discutirla – a la erudición femenina: «Señora doña Laura, mucho se ha dilatado la novela, suplico a Vuestra Merced perdone, que el fin será muy breve, excelencia en siendo transparente, que sólo pudiera tener paciencia a tan largo discurso la que Vuestra Merced me hace y su divino ingenio. La culpa ha sido comunicarle pensamientos como a esfera del fuego de su dueño. [...] Pues Vuestra Merced es tan curiosa y leída en las historias romanas, tengo a Tomás por más Julio César que al vencedor del gran Pompeyo en ira y castigo de los dioses, por haber llegado con sus caballos a la puerta del templo, que sabiendo el adulterio de su mujer, se contentó con echarla de casa sin hacer daño al galán, antes beneficios, teniéndole por su amigo. [...] Dirá, señora doña Laura, cómo pasan en silencio sus advertencias, dudas y dificultades, oposiciones de su angélica hermosura y peregrino ingenio, al caso novelero, que oír, y ver, y callar se entendía en nuevas materias de estado con los príncipes, reyes, soberanos monarcas, no reconocientes superior en lo temporal». Cf. J. DE PIÑA, *op. cit.*, pp. 108-109. Con mi trabajo creo refutar este corolario de M. DEL C. HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, *op. cit.*, p. 281: «ningún otro novelista recurre a un ser querido como receptor explícito de su obra, ni se permite tantas bromas y burlas irónicas en torno a la propia creación novelesca, ni manifiesta dentro de la novela su preocupación por los problemas que la narración plantea. Lope es en esto, como en tantas otras cosas, enormemente original, espontáneo y fecundo».

La deuda se fortalece con el siguiente intercolunio: a) apóstrofe a Laura; b) ramillete de autores clásicos; y c) cita indirecta del Acto IV de *La Dorotea* en la que iguala al Fénix con Homero y Virgilio:

Perdone Vuestra Merced, señora doña Laura, el episodio, que así le llaman los señores críticos, que usarlos en esta novela, es a traiciones del que no mira lo que hace, por no perder el espejo de vista. [...]

Rogoles que hiciesen la diligencia que había deseado, para que vieses la indomable palma, el Olimpo donde las peregrinas impresiones no tenían imperio, roca incontrastable del mar, fiera para todos los hombres, mansa paloma a su galán, monte no mudable, y Penélope honesta, aunque Tomás no se había informado del Escalfégero, también émulo de Virgilio, que Penélope fue ramera infame (gracias a Homero que la hizo casta, ilustre, famosa, reina del honor, al fin ilustrísimo griego, honrador de Penélope). [...] Temió la nave arena o escollo, y dar caída de su mismo estado, que era la mayor. Consultó a la madre y a los demás adherentes; reveló a Lucrecia el decreto, que a tener buen trato, pudiera el poeta español decir por ella:

*Que es para amar la cosa más segura  
Buen trato, verde edad, limpia hermosura*<sup>57</sup>.

## 2.- Un arte culto de hacer novelas: Piña y Luis de Góngora

En *Del celoso desengañado*, Juan de Piña razona la ciencia de Teodora por sus lecturas del «aritmético de la *Filosofía Secreta*»<sup>58</sup>. Y será lógico afirmar que Pérez de Moya hubo de incidir, como otros autores de la época, en su concepción de la fábula. Estas *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* resultan un mosaico donde cada tesela invita a la *lectio*, casi matemática, que se desprende de las bizarrías de Góngora. Porque cuanto mayor sea el esfuerzo para descifrar un argumento tanto más profunda será la fijación en la mente del destinatario. Como sostiene García de Dini, «la dificultad estilística de sus escritos se genera por su deseo de ‘enseñar’, pues en sus obras aparece muchas veces subrayada la necesidad de estimular el ingenio para desvelarlo»<sup>59</sup>.

Ahora bien, en la crestería de la sintaxis, muy prolija en los novelistas barrocos, era necesario distinguir, cuando analizamos al más gongorino de todos ellos, los ecos léxicos y tropológicos que homenajean al cordobés, ya catalogados por mí en *Cítara argentando plumas*, y los procedimientos, ciertamente oscuros, que Piña tomaba de la atmósfera en que le tocó vivir. Clasifico este segundo nivel de forma exhaustiva:

<sup>57</sup> J. DE PIÑA, *op. cit.*, pp. 98-99.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>59</sup> E. GARCÍA DE DINI, *Introducción a J. DE PIÑA, op. cit.*, p. 17.

## 1.- Trimembraciones con carácter sinonímico:

-«olvido, locura y liviandad entre sus amorosos desatinos; no dudo el Rey basilisco venenoso, cometa de los ojos al corazón, tréfica, volverle a mirar» (I, 37).

-«apenas tenía respiración, faltaba aliento, moría sin aliento» (I, 37).

-«quisiera castigar libertades, que no debieran siendo familias, determinaciones desesperadas y desprecios de pocos años» (I, 37).

-«Matías iba a caza como solía, atropellando peligros y temeridades, peregrinando climas y descubriendo horizontes» (I, 38).

-«Cuidó, preguntó y inquirió cuanto deseaba del rey» (I, 40).

-«Y con las cortesías precisas dividieron pensamientos y penas. Leonor, envidiosa de Blanca, a no poder con celos; Blanca, esposa amante de rico empleo, primo galán, airoso, amable, el que ya adoraba» (I, 43).

-«Refirió la historia y lo que el Rey le había escrito, a que debía amor, agradecimiento y respuesta» (I, 44).

-«por ser Vuestra Excelencia única belleza y hermosura de sin igual donaire, gracia, airoso ademán, y del tal bizarría que miro cielo glorioso, firmamento de la tierra» (I, 45).

-«Embarazóse Fabio viéndome y desatinado, celoso y corrido de no haber (según pareció) cumplido la palabra» (I, 48).

-«¡Injuria a príncipe de la sangre, a los celestes milagrosos lirios, al cristianísimo Rey, de quien descende!» (I, 51).

-«Discursos, puntos en el aire, desvelos llevaban a Tristán fuera de sí» (I, 51).

-«Como al principio, señor don Diego, la hizo Vuestra Merced diosa Venus nacida en el mar, y como fue tan marcial la miraba armígera, sangrienta y precipitada» (II, 67).

-«En poco tiempo acudían tantasavecillas a las flores y dulzuras del oráculo, al jardín de Falerina, a las manzanas de oro sin dragones, al mar sin borrascas tormentosas, que llegó noticia de Camila» (VII, 202).

2.- Trimembración con zeugma: «El sueño los tenía por enemigos, el ausencia con imperio, el olvido sin él» (I, 40).

3.- Sintagma bimembre y trimembre con litote: «No desdecía la *robusta fuerza, lo atrevido, lo invencible*. No temió en pocos años batallas de poder a poder con el turco (investigador de aquel reino), saetas venenosas entre algazaras, dilatadas escopetas; *no poderosa, tremenda artillería le puso temor, no asombro en nubes de humo y balas*» (I, 36).

4.- Cláusulas absolutas que fracturan el discurso: «Madama Leonor le había enviado su embajador: tenía dos cautivos, hijos de un privado del gran turco, y él, en su ciudad (algún siglo dichosa) aprisionado y perseguido un deudo cercano de la Duquesa, que le ofreció en cambio» (I, 36).

5.- Fórmulas condicionales—o concesivas— de tipo «si A, no B» y sus respectivos alomorfos. Se trata de un estilema que domina *La duquesa de Normandía* pero disminuye notablemente en el resto:

-«Temió perderle, si ya le juzgó perdido» (I, 37).

-«mal concertadas razones supo decir apenas, si agradecidas» (I, 42).

-«inquirió salud en la Duquesa con el dulce, si falso nombre de hermano» (I, 42).

-«Respondió cortés, y que hasta saber a que la señora Duquesa había llevado Dios, no se atrevió a dejar al virrey, si en grillos y cadenas de oro, en favores y mercedes» (I, 43).

-«Quedaron solos Matías y Arnesto; dobló al punto la rodilla, y le besó la mano retirada (si mal defendida)» (I, 43).

-«Temió la aventura dudosa, el daño cierto, peligro sin igual, cuidados de su padre, viéndose sin criados, vasallos y con amores, si bien con amores» (I, 44).

-«Despidióse dando gracias a los caballeros, si abrasado el corazón, no sabía si era sueño o verdad» (I, 50).

-«Llevóle con la rueda clavada la fortuna de oro a no mudable, más la mira Blanca en Rodulfo que en la joya fértil de reverencias, si temeroso» (I, 53).

-«Luego los desposaron, y a Tristán con Blanca, si quejosa de Arnesto» (I, 57).

-«Si bárbara enamorada, la que miran gloriosa vida» (II, 72).

-«viene a parecer el más laureado César Augusto, si cristiano Salomón» (II, 74).

-«Tuvo no (si hermosos niños) celos que imaginaba almas de su primo y Teodora, si no muy célica» (II, 74).

-«Fuese Lucrecia, si no muy enamorada del galán, de la cadena que le pesaba» (IV, 102).

6.- *Gradatio* diseminativo-recolectiva con valor bustrofédico:

«Concurriendo con esto en Matías amables y generosas partes, dignas de recíproco amor de la mayor alteza; aplacaban la ira *riqueza y joyas recibidas*, grillos y cadenas que oprimen libertad, camaleón del color que la mira el interés, laberinto sin *hilo de oro* el que de un momento a otro muda los tiempos, como los elementos, que si a los montes ablandan *quejas tristes*—decía Arnesto—consonancias en dulce armonía de Orfeo al infierno contra sus fueros y fuertes candados, ¿qué mucho que *tristes quejas, ruegos y dulzuras, oros, joyas y diamantes* juntos puedan lo que cada uno de por sí?» (I, 39).

7.- Cultivo moderado de la hipotiposis. Simples antropónimos para aludir al sol, prescindiendo así de los habituales «Febo», «Apolo», «Delio», «Cintio», etc.:

-«No enriqueció el sol en cuatro giros los resplandecientes paralelos cuando un criado llamado Celio, español, pidió a los que la Duquesa tenía de guarda le diesen la carta que de un caballero le traía» (I, 41).

-«Salía Teodora en carroza rica de tales hipogrifos que nunca pareció tan de la cuarta esfera» (II, 63).

8.- Hipotiposis burlesca donde el sol nunca pierde los semas objetivos. Piña atribuyó el gusto por la cronografía mítica –y personalizada– a los orígenes italianos. Este dardo también pudo leerse como dilogía al manierismo hispalense de Herrera:

«Don Diego y Lucía dieron fin a sus historias y fábulas, y pareciéndoles que Apolo, mirando al oriente indiano, se iba desmayando temeroso del otro norte, esto de que se desmaya el sol es itálico, y testimonioso; su inventor debía de tener desmayos por imitar las mujeres, que en algo las debía de imitar, y valiéndose del sol que le sacase de la fianza» (IV, 102).

9.- Mitologismo lexicalizado («Argos») y *quaestio* retórica en trimembración:

«A la puerta de la calle estaba, por momentos, el Príncipe hecho Argos a ver si Celio y Ernesto venían, cuando vio acompañarlos un caballero. Salió en cuerpo a la calle, que el alma debía de estar en Leonor. ¿Qué locura no hará un amante? ¿Qué tormenta embate el mar tan furiosa? ¿Qué monstruos no vence la voluntad pródiga en llegando a querer?» (I, 42).

10.- Mitologismo perifrástico-elusivo («Dafne, si verde siempre laurel»; «Dios de lo fulminante» → Cupido y Júpiter; «robar a Julia» ↔ «reina de Grecia» → Helena de Troya, objetivada después como «el robo de Elena y el de Agenora»; «tantos hermanos, siendo el número del signo del florido mayo» → Géminis; «dios forjador» → Marte; «madre universal de la hermosura» → Venus; «si poner fuego a Tarpeya menos belicoso que el romano» → Nerón; «trocando la amada por la esposa» → Filomena y Progne; «el incendio troyano, aunque faltaban Eneas y Dido»; «el volador amante» → Eros) y mitologismos con zeugma («piedra tosca» ↔ «con muchas preciosas»):

«La bellísima Leonor, tesoro del valiente pincel que esparció en cuanto el sol enriquece más hermosas copias de su retrato, que del suyo la diosa del abril florido, la hermosura francesa, de quien la bella Rosa del otomán sin ley tuvo celos y temores, por haber llegado a su Constantinopla uno de los retratos de Leonor divina; Dafne (si verde siempre laurel, a pesar de los hielos y nevadas saetas del Sagitario) no lograba triunfo, desdeñosa del gallardo amante; ninfa celosa había de morir si vieran sus rayos a Leonor, más que Venus hermosa. Infierno glorioso, basilisco fue de su patria la Duquesa de Normandía; [...] Airado Júpiter quiso fulminar en rayos, sin al mundo a ofensas y menosprecios por Leonor, mas viendo el fuego y veneno hermoso que mirando esparcía, disculpó olvido y elevación a no memoria de sacrificio diferido, corrido a no ver Danaes, Ledas, Alcumenas y Europas, bosquejos de la pintura que admiró el mundo, dando el dios de lo fulminante principio a su amor» (I, 35).

«Fabio tomó resolución de robar a Julia, que adoraba, interponiendo leales amigos y sobornados criados. Entre los suyos tenía de mi parte uno tan fiel, que me dio cuenta de lo que había determinado; llegó la noche del robo, de mayor

hermosura que la reina de Grecia. Previne amigos verdaderos y alentados. Una criada confidente suya le abrió la puerta, veladora centinela, no con piedra tosca en la mano, sino con muchas preciosas de resplandecientes luces» (I, 48).

«aunque bien echo de ver que estoy diciendo terribles disparates, que no se le han de dar a Leonor tantos hermanos, siendo el número del signo del florido mayo» (I, 55).

«El amor sin celos emprendiera hacer eterno el mundo, pareciendo (a ser posible) que no tenía fin; quiso la muerte que le tuviese, haciendo infierno su gloria. De Marte y Venus tuvo celos el Sol en día, que, a diferencia de los otros, penetraron adulterio al dios forjador, celosas, más resplandecientes sus luces» (II, 59).

«Nació la madre universal de la hermosura, que en ser de mayor belleza no dude la espuma, venerada por maravilla única, si alma de las otras, armonía y consonancia admiraban en su florida primavera» (II, 65).

«No al hijo Anteo vencido, sino al Cárdenas, ilustrísimo invencible Marte, terreno fértil se esfuerza, diosa de la abundancia mora, a no premio divino» (II, 74).

«Llegó el caso de estar solos y decir don Diego a su primo qué prevenciones hacía, inquieto, sin color como el agua, mudo, oyendo que si era menester ir a matar al conde Lozano, tenía presente el Cid; si poner fuego a Tarpeya, el de su belicoso corazón la encendería con menos sentimiento que el romano; si amaba a Elena, sería Paris, y al mar le pondría freno» (II, 78).

«Obedeció consolado en la fábula de Tereo y Filomena, trocando la amada por la esposa, o en la verdadera historia del marido de las dos hermanas» (III, 91).

«El agradecimiento de ambas partes anduvo liberal, el estrado y colgaduras a propósito, en que estaba bordado el robo de Elena y el de Agenora» (IV, 101).

«le dijeron que se fuese a ser necio a otra parte; y a no estar Tomás, Orlando furioso, siendo el enamorado, sin duda tomaran las armas. Íbase don Alfonso; detúvole Tomás, diciendo que el remedio único suyo era proseguir el incendio troyano, aunque faltaban Eneas y Dido» (IV, 107).

«Soberbio español en Flandes, que a no soberbio, la fiereza que tuvo en aquellos estados triunfara eterna memoria, sin que el dios de la quinta esfera lograra nombre tan invencible» (V, 113).

«Olvidó a Belona, puso la atención en Venus» (V, 113).

«a dignarse Siquis, no hiciera ausencia el volador amante» (VII, 201-202).

11.- Zeugma amoroso de sustantivos pétreos: «Entregó las joyas, por lo que tenían de amantes, aunque ninguna conquistó la suya [joya]» (II, 60).

12.- Su petrarquismo, siempre tópico, elide los conceptos reales en favor de la metáfora pura («perlas», «nieves», «claveles», «clavellinas»):

12.1.- *Gradatio* en correlación: el arte sobrepuja la naturaleza:

-«No lisonjeaba el Príncipe el retrato con perlas, nieves, claveles y las riquezas de los poetas a no mentir. Adoración le dio, de cuyo original juzgó haber querido imitar risa el alba, el cielo arbol, el sol rayos, luces el día, las aves aurora, y su gloria amor» (I, 37).

-«Fue luego a hacer la misma reverencia con necedad por ofrecimiento a Blanca, que sembró de hojas de clavellinas la nieve de su cara» (I, 56).

-«Era Teodora más que luciente perla, más que los rayos de sol al nacer» (II, 61).

-«se dejó caer perlas por el conduto de perlesía, y enjutas, poco a Lucrecia, costosas, que sin haberlas menester se le aparecían como desdichas» (IV, 99).

-«Viola Cupido, sin venda, bañar un día (a doña Camila), admirado de verla no menos lasciva y peligrosa que la primera desnuda madre: etíopes con su blancura, nieves, armiños y estrellas, por quien el insigne pincel excusara cristales donceles formando la diosa, a quien excedía en belleza y hermosura» (VII, 201-202).

12.2.- Cromatismo y calambur: «Matías, no en el blanco de la Blanca la mira, que la tenía por coral nivelado en la belleza de Leonor» (I, 43).

12.3.- Sólo utiliza la analogía «realidad-metáfora lexicalizada» en la ekphrasis de Julia: «los labios casi delgados, si de claveles, los dientes bien perlas y bien iguales; el refr hace con mucha gracia y estudia las que inventa más a propósito» (VII, 205).

12.4.- Resonancias del soneto garcilasista *En tanto que de rosa y azucena*: a) dicotomía cromática sobre una base floral que simboliza la antinomia entre la pureza y la sexualidad («rosa» ↔ «azucena»); b) la edad ligera, con su oportuna mudanza, viene sustituida por los efectos letales de la parca, derrotada aquí por el amor: «Julia cayó muerta, hermosura de la mayor alteza, marchita más la fresca rosa no cortada; rosa que entre sangre se vio azucena, más imagen de la vida que de la muerte, en quien no hizo la parca ni la guadaña lo no hermoso que eternizaba otras bellezas, que no se atreviera la muerte a la crueldad de un amante» (I, 48).

12.5.- «Espíritus de amor». Piña les confiere un matiz bélico, en la tradición del vasallaje cortés («marciales cajas y banderas», «mortal saeta»), pero el hipotexto vuelve a ser renacentista. La imagen de los rayos visivos que disparan flechas posee una larga tradición desde el *Fedro* platónico hasta Marsilio Ficino y Garcilaso, que patenta el modelo en su conocido soneto «De aquella vista pura

y excelente»<sup>60</sup>:

«Más tuvieron en mi alma –dijo el Príncipe– las marciales cajas y banderas que en guerras civiles y de enemigos ensangrentando la fértil Italia, que los halagos, ternezas y blanduras de los templos y jardines de Chipre; hasta que Arnesto, que más pareció al ciego dios, dándome el retrato de Vuestra Excelencia, dejó mortal saeta herido mi corazón, que de sus orbes celestiales. No fue menester más de una: admiré belleza que despreció diosas, albas y auroras; olvidé gobierno, vasallos y estado» (I, 49-50).

13.- Escenas palaciegas y jardines artificiosos. El sincretismo de aromas humanados («odoríferos humos», «alientos del florido abril», «alientos de primavera», «aliento a las flores») y sinestias favorecen la multiplicación de esdrújulos («escolásticas», «teóricos», «prácticos», «átomos», «Néstores»), superlativos hiperbólicos («ilustrísima», «dulcísima»), y patronímicos derivados por sufixación (-ico): «délficas», «babilónicos», «célicos»...:

-«Llegó a palacio; salieron antes que la Duquesa fuera de su estrado ámbares sutiles y eficaces, odoríferos humos, excediendo a sus orientes, alientos del florido abril, que más parecían de la Duquesa» (I, 42).

-«Dieron fin a la cena dulces y cultos recaudos de la hermana y prima, tan críticas escolásticas lucían, las respuestas parecían délficas» (I, 43);

-«Salió diestro en ángulos más en él teóricos que prácticos; los mfos fueron incendios y bravezas de la sangre ilustrísima de Valoes y Angulema» (I, 47).

-«Solos iban los dos hablando como en su Reino, y estando entre las flores en que el céfiro suave en alientos de primavera esparcía gloriosas respiraciones, donde mejor que en los Hibleos tuvieran los átomos alimento del suave olor a dilación de siglos de mayor seguridad que en el sagrado monte de la luna, a cuyas faldas descenden cansados Néstores y Matusalenes a morir, si inmortales en sus cumbres y altivos cabezos» (I, 53).

-«pensiles babilónicos, ni hibleos célicos no apostaron a imitarle, ni se animaron a competirle. Teodora, dando risa a las fuentes y gracia a las curiosidades, aliento a las flores, elevación a las aves, que haciéndole salva, creyendo que amanecía, entre los arboles de su mismo sol, inventaron nuevas dulcísimas armonías» (II, 61).

<sup>60</sup> A. PEGO PUIGBÓ, *Hipertextualidad e imitación (A propósito de los «espíritus de amor» en Garcilaso)*, «Revista de Literatura», LXV, 129, 2003, pp. 5-29, analiza el influjo de una línea menos transitada: el movimiento de los «espíritus» en el *De spiritu et respiratione* de San Alberto Magno. El obispo de Ratisbona distinguía tres acciones: según la naturaleza de la materia, según el alma y según la disposición del corazón. Los «espíritus», que se diferencian del alma por ser substancia corpórea, suben desde el corazón al cerebro y salen por la vista (p. 18). Pego ha recopilado en este trabajo la bibliografía más completa sobre el motivo petrarquista y *stilnovista*.

14.- Moderado uso del concepto: «*Lastimosa muerte* lloraban cuantos le conocían, pocos mal logrados años; *fuile a ver muerto, y no me acerqué mucho por aquello de la sangre*, que ignorándose el matador, sale a decir quién es por las heridas. A su entierro fui con los demás caballeros, cargando *sobre un hombro lo que debiera en dos*» (II, 68).

15.- Escasa tendencia al panegírico: «El famoso general, ilustrísimo honor de España, acérrimo ofensor de la morisma, triunfante César de las atrevidas, peligrosas victorias, emprendidas a siempre vencer; el que a los fieros leones ignorantes de los circos romanos, por natural braveza, a temores de sus lanzas o arcabuces, y errando los golpes o tiros, cuerpo a cuerpo si no vencidos, ha puesto asombro» (II, 72).

16.- Retruécanos poco elaborados: a) carácter metanovelesco (alusión muy simple a la obra de Agustín de Rojas); b) dilogía sobre el concepto «Pascua» y la paremia sentenciosa que de ella se deriva; c) quiasmo con políptoton sobre un juego de palabras pecuniario-sexual:

a) «diole cuenta de su viaje que no fue el entretenido» (II, 63).

b) «Convidaron el Marqués y la Marquesa a don Juan y a doña Manuela su mujer, ambos primos, en el segundo día de la Pascua de Navidad; no estaba Feliciano para Pascuas» (III, 84).

c) «Dejábase llevar de los favores de las damas; muchas le costaron poco, y pocas le costaron mucho» (V, 113).

17.- *Laus urbis* donde reúne todos los rasgos anteriores: 1) enumeración astrológica («esfera del sol, luna y estrellas»); 2) ofidios connotados de forma negativa («venenosos animales», «serpientes ponzoñosas»); 3) epítetos antepuestos («imperial cabeza», «celestiales orbes», «jaspeados horizontes», «hermosas luces», «altivos montes», «lucientes oros», «celestial paraíso», «floridas primaveras»); d) contrastes luminosos («oro», «jaspeado») con elevación metafísica y e) esdrújulos («émulos», «ilustrísima», «ámbar» «odoríferos», «aljófares», «délficos», «empíreos»). El segundo ejemplo quizá subraye un homenaje a los versos 573-579 de la *Soledad* I: «Centro apacible un círculo espacioso / a más caminos que una estrella rayos, / hacía, bien de pobos, bien de alisos, / donde la Primavera, / *calzada abríles y vestida mayos*, / centellas saca de cristal undoso / a un pedernal orlado de narcisos»<sup>61</sup>:

<sup>61</sup> L. DE GÓNGORA, *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, I, p. 381.

«La insigne villa de Madrid, esfera del sol, luna y estrellas, a quien no se atrevieron gigantes, y adoran los que habitan dos mundos; la del reino donde no logran venenosos animales, ni serpientes ponzoñosas, a despechos airados venganzas de su mismo ser; la imperial cabeza de lo que celestiales orbes y jaspeados horizontes miran; oriente del que preside a las hermosas luces, transformador de los altivos montes vecinos, amantes de las estrellas, en más lucientes oros que los de Arabia, en los Ceilanes preciosos, émulo de los astros y más resplandecientes tesoros, que en espacios breves perpetúan indianas riquezas, que de nuestro norte los mares soberbios dividen...» (IV, 95).

«Dejóle; *volvió a su abril y llegó luego mayo, que galán tan jaspeado como abril había vestido de varios colores: lo pareció en lo florido el que la fue a ver*. Entró don Lorenzo en el cuarto de Flora, o en la cuarta esfera del hermoso planeta sol, que luna salió a recibirle, rieron y solemnizaron el concierto puesto en ejecución y celebraron la tropelía tan al modelo» (V, 122).

«La ilustrísima ciudad del celestial paraíso, vivo y hermoso teatro, copia por quien la diosa de las floridas primaveras logra triunfos de maravillas, que a pesar de inclemencias y rigores en sus gallardos abríles y mayos más que por sabeos aromas y ámbar odoríferos viste desnudos árboles, resucitando temerosas flores, la que por eterna primavera favorece la diosa, de quien sólo hace ausencia la hora en que bordando cielos de rosas y pardas nubes, les pone el arebol, hermosura del día, hora en que a los campos, prados y jardines del mundo adorna y enriquece de perlas y aljófares, hora grata a los divinos poetas para délficos alientos de sus musas; providencia que fuesen más de una, que a una sola Talía, el que la mereciera invocar no creyera ser de humano genio, a no decirselo freno sangrientos desengaños. Todas las demás del sol que ama, y luna que aborrece, habita la bellísima Aurora en la celeste Valencia» (VI, 127).

«En la insigne ciudad ganada por el santo Rey don Fernando, famosa en el orbe, gloria de los habitadores del nuevo mundo, Empíreo de las indianas riquezas, Sevilla, ilustrísima de Martes, invencibles, a quien imita el de la quinta esfera, a cuyo sagrado Betis (a diferencia de los otros ríos) paga tributo el océano inmenso, el Mediterráneo atrevido, no en las arenas que recibe, sino en los preciosos tesoros que la ofrece; en ésta, pues, honor de la Monarquía, que temen hasta los no descubiertos indios, había una principal señora» (VII, 201).

#### 18.- Microtextos que aluden a epilios burlescos:

«Quitóse el vestido conventual y quedó con el que, escarchando de oro y bordado de perlas, y con joyas de las mayores luces, y con su donaire y gracia entró Feliciano, enamorando a cuantos la miraban. Don Luis cayó en el engaño; echó de ver la burla, acompañaba a la novia la más bella *ninfa del cristalino Manzanares*, y en la *caña de Siringa*, con más dulce voz, cantó de don Luis lo que Siringa de Midas, que no pudo negar que las tenía mayores» (III, 93)<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> En *Del casado por amor* Piña alude a otra fábula mitológica: «y fue pasando como Tisbe, según dicen unos versos muy antiguos y no castigados: Con lentos pasos, y el temor horrendo, / Que la madeja de oro se le eriza, / Tisbe de la honda cueva iba saliendo, / Y sin mover el pie, se atemoriza / De su sombra, y su voz se iba temiendo. / Esfuérzalo el amor, y el fuego atiza, / Que para hacerla amante desdichada, /

19.- Aunque fuerza la sintaxis con cláusulas intercaladas, no abusa del hipérbaton. La catálisis del sustantivo elidido («manos») resuelve la dificultad del período condicional y la fórmula parentética: «Discreto, le tomó a Celia (no si ya celosa Camila) las nevadas, que besó perplejo y en los ojos reliquias» (VII, 203-204).

20.- Un soneto de Marino, copiado en *Del celoso por amor*, tendrá notable incidencia para evaluar el uso de las autoridades. Señala Piña que halló y «tradujo» al son de su lira, sin precisar cuándo ni dónde, un soneto heroico «del italiano poeta más ilustre deste y otros siglos, fin de las mayores extranjeras sutilezas y musas, delicias del cristianísimo Rey de Francia, a honores y mercedes, digno de mayores premios»<sup>63</sup>. Opina García de Dini que entre los sonetos heroicos de Marino no figura éste; la traducción española, en el supuesto de que no se trate de un texto apócrifo, recuerda muy vagamente al soneto XIII de *La Lira*<sup>64</sup>. A renglón seguido, se pregunta si no estaremos ante una nueva «ingeniosidad» de Piña, haciendo pasar como ajenos sus propios versos. El análisis revela que ha tomado del poeta la forma externa, pero hay algún préstamo gongorino y, sobre todo, recurrencias de estilo que aparecen en otros sonetos firmados de su puño y letra. Procuraré demostrarlo:

En rizos de oro y fuego, en crespo vuelo,  
Espumosos de plata el oro argentan,  
Y cuando al hipogrifo al viento afrentan,  
El sol la rienda, el curso para el cielo.  
Si no al Empíreo, a lo inferior desvelo,  
Que sus luces eternas le violentan,  
La eclíptica de estrellas, que le ausentan,  
El carro de oro en luz en fuego al suelo.

Hizo que al corazón la diese entrada» (IV, 104). Aunque cita versos explícitos, García de Dini no pudo hallar el modelo (véase la nota 40 de su edición, p. 234). Las literaturizaciones sobre la leyenda de Píramo y Tisbe son tan numerosas que, a pesar de las pesquisas llevadas a cabo en el área hispánica y el cotejo de la monografía de F. SCMITT-VON MUEHLENFELS, *Los amores de Píramo y Tisbe en la literatura*, Heidelberg, Carl Winter, 1972, tampoco he hallado el hipotexto. Sin embargo, a diferencia del soneto marinista, que posiblemente sea apócrifo, el texto base, muy difundido en su época, al decir del propio autor, no sufrió los rigores del Santo Oficio («versos muy antiguos y no castigados»).

<sup>63</sup> J. DE PIÑA, *op. cit.*, p. 64.

<sup>64</sup> E. GARCÍA DE DINI, *Notas a su edición de J. DE PIÑA, op. cit.*, p. 232. Véase también G. B. MARINO, *Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Milano, Rizzoli, 1967, p. 248. Tampoco J. M. ROZAS, *Para el conocimiento de Marino en España en el Siglo XVII*, en su imprescindible libro *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978, pp. 107-127, adujo pruebas de la difusión del napolitano en la prosa barroca, aunque hizo notar que su huella es poderosa en Villamediana y Soto de Rojas. Curiosamente, si Piña enmascaró un soneto autógrafa bajo la autoridad de Marino, el propio italiano —argumenta Rozas— copiaba los textos de Lope de Vega, maestro del novelista, en varias rimas de *La Lira* (pp. 26-27).

Si el sol dos veces para, a ser piadoso,  
Si vuelve atrás, a dar mayor vitoria,  
A lauro en cuanto inmóvil más famoso,  
De los de Dios anales fue la historia;  
Triunfante vuelve el sol más poderoso  
A su centro, a su cielo y a su gloria<sup>65</sup>.

Piña describe un motivo que el Barroco había sublimado: la hipotiposis de la eclíptica solar. El carro de Apolo surca un mar luminoso y reproducido artísticamente, de ahí el predominio del concepto suntuario («oro») sobre el fisista («fuego»). Cabalgata, por tanto, donde el adjetivo «crespo», relativo al oleaje, incide sobre los rayos que desprendía Febo. La marea, «afrentando», desafiando a los fogosos grifos, enjaya ambos mundos —«sol-agua», «Apolo-Neptuno»— en una imagen correlativa: los cabellos acuáticos —u olas— y los cabellos solares —o rayos—: «rizos» ↔ «crespo». El Sol discurre por una casilla astral que, paulatinamente, como si acariciara el pelo de la dama Tierra, se hundirá en el mar, adquiriendo valores eróticos. Sensual viaje, pues, cuya ondulación viene iterada por el juego fónico de la alveolar vibrante /r/: «rizos», «oro», «crespo».

Ahora bien, ¿cuál es el sujeto de los versos? Los oleajes que, «espumosos de plata», argentando los rayos del sol, se tornan, en lógica reciprocidad, «rizos de oro». Podríamos decir que, ya durante el segundo endecasílabo, el carro ha rozado la línea del horizonte para adentrarse bajo océano. La gama de luces de este anochecer tuvo que ser otra y Piña sustituye el material orfice inicial por «argentando de plata», es decir, la unión del Sol y el Océano nos regala un paisaje, también gemológico, donde se fundirán oro y plata, metales que revalidan la aleación —acuático-solar— de luz, oro y, finalmente, oro blanco. La huella del *Polifemo* brilla con claridad sobre Marino: «el pie argenta de plata» (III, v. 26).

Uno de los hipogrifos se encabrita, elevándose sobre las posteriores, cuando el oleaje lame sus cascos de fuego, desafiante, «afrentándolo» incluso. Como también retrocederá el viento ante las embestidas del mar, progresivamente, hasta romperse contra los acantilados. Recordemos el comienzo de la *Soledad I*: «Del siempre en la montaña opuesto pino / al enemigo Noto / piadoso miembro roto, / breve tabla, del fin no fue pequeño / al inconsiderado peregrino / que a una Libia

<sup>65</sup> J. DE PIÑA, *op. cit.*, p. 64. La dificultad del texto me faculta para ofrecer una versión prosificada: «[los oleajes del mar], espumosos de plata, argentan el oro [carro solar, o, por extensión, el sol], [plateando] sus rizos [acuáticos] de oro y fuego, con crespo vuelo, y cuando afrentan al hipogrifo en el viento, el sol no tendrá más remedio que frenar [parar] la rienda [del carro de caballos genéricos] y, por tanto, su ígneo curso, detenido por el cielo. Si no al Empíreo, estos oleajes [son] desvelo a lo inferior, violentando también sus luces eternas; o sea al firmamento, con la eclíptica de estrellas que le quitan el carro del sol convertido en luz. Esto supone que doce horas después volverá sobre sus pasos, dando la mayor victoria —amorosa— al lauro en cuanto inmóvil más famoso, es decir, a Dafne. Fue historia de los anales de Dios, o sea un mito, y, pasadas esas doce horas, el sol más poderoso regresa triunfante a su centro a su cielo y a su gloria [iniciales].»

de ondas su camino / fio, y su vida a un leño. / Del Océano pues antes sorbido, / y luego vomitado / no lejos de un escollo coronado / de secos juncos, de calientes plumas, / (algas todo y espumas) / halló hospitalidad donde halló nido / de Júpiter el ave. / Besa la arena, y de la rota nave / aquella parte poca / que lo expuso en la playa dio a la roca: / que aún se dejan las peñas / lisonjear de agradecidas señas» (15-34)<sup>66</sup>.

Apolo frenará entonces los corceles, «parando» las riendas, «afligiéndolas», en términos gongorinos, ‘congelando’ su propio curso, ya detenido «por» y «en» el cielo. Pero esta vez no será el deseo quien «aflija» las riendas (*Polifemo*, vv. 233-236) sino las fuerzas indómitas de la naturaleza: «el sol la rienda, el curso para el cielo». Su quiasmo nominal estatiza la acción en un lienzo donde el giro violento del cochero y el piafé de los grifos se adueña de nuestra retina. La lectura de *El matemático dichoso* confirma que Piña ha utilizado «versos de acarreo», imágenes repetidas por toda su obra lírica. Valga como ejemplo el soneto *Al Narciso feroz, luz de su esfera* sobre el mito de Faetón, gentilidad vecina a la que nos ocupa. No dudará en declarar su autoría, duplicando una escena idéntica a la del soneto «traducido»: «en armonía octavo firmamento / y aunque Faetón, sin rienda en fuego, en oro, / celestial viene a ser mi pensamiento»<sup>67</sup>.

Una fórmula condicional («Si no A, B»), típica de Góngora, da comienzo al segundo cuarteto. El esdrújulo («empíreo»), cultismo para no repetir el concepto «cielo», da lugar a un intertexto paronímico («pira») que exalta tanto la fogosidad de los corceles cuanto la entrada –casi funeraria– del Sol en las aguas. Toda la escena viene rodeada por una furia desatada donde las olas no difuminan las «luces eternas» de Febo sino que las violan («violentan»), prolongando así la sensualidad de la unión del sol y el paisaje acuoso («rizos afrentan» ↔ «violentan»).

La transición nocturna será irregular porque la «eclíptica de estrellas» que ausentan» a Febo se adueñó demasiado pronto de la ‘paleta’ de Piña. Su preferencia por la hipérbole y el bosque sintáctico revelan que no poseía el talento de Góngora o los antequerano-granadinos para describir los casos aurorales. Sin embargo, el juego de quiasmos en correlación, clausurando los cuartetos, objetiva, por no decir que compila –a modo de *resumptio* manierista– el zarzal metafórico que lo precede: «el carro de oro en luz, en fuego al suelo». Ya no hay rastro alguno de los caballos-grifos del primer cuarteto. Se han hundido bajo el océano. Piña depuraba esta nueva «luz», bien distinta de las «luces eternas», en un políptoton que precisará la refracción solar sobre la superficie del piélago, con su efecto de ebullición («en fuego al suelo»). Retoma la imagen por segunda vez en el soneto *De la concha del mar, cándida perla*, incluido en *Del casado por*

*amor*: «¿Quién no a tus gracias con el alma asiste? / Si lástima que eclipse un claro día / el manto obscuro de la noche triste».

Los tercetos dilatan la fórmula condicional «si A, B»: «Si el sol, dos veces». Y la jornada siguiente «volverá sobre sus pasos», emergiendo otra vez sobre las aguas. Todo ello con un solo objetivo: rendir «mayor vitoria» al «lauro cuanto inmóvil más famoso», esto es, iluminando de nuevo a su amada –y hojosa– Dafne.

Cronografía sugestiva, himeneo de sombras luminosas y luces ensombrecidas, sensualidad, en suma, que participa del mito clásico y la crónica fingida («de los de Dios anales fue la historia»). El participio de presente latino («triumfante»), a modo de epíteto épico, yuxtapone unas pinceladas donde Apolo se muestra como regente absoluto del universo y de la trimembración: «a su centro, a su cielo y a su gloria».

Luego ambas tradiciones, italiana y española, admiten e incluso aconsejan los valores de la oscuridad. Reconozco que los *gongoremas* proliferan en las *Novelas exemplares y prodigiosas historias* con menor ímpetu que en otros autores –Castillo Solórzano, José Camerino, Tirso de Molina– pero confirman un tipo de lectura creativa, una recepción que justiprecia la huella indeleble que don Luis grabó sobre todos los géneros del Seiscientos<sup>68</sup>.

Cuando en *El matemático dichoso* Fadrique dirige un papel a Camila, que cambiará finalmente por otro, sabe muy bien que el barroquismo supera el simple adorno. Piña ha leído, y creo haberlo demostrado, la obra del cordobés. Celebró su letrilla *Contra un privado* (1612), las canciones y romances más tempranos, *Ciego que apuntas y atinas* (1580), *Corcilla temerosa* (1582), *Entre los sueltos caballos* (1585), *Servía en Orán al rey* (1587), *¡Qué de invidiosos montes levantados!* (1600), *Cuando la rosada Aurora* (1603) y *A un tiempo dejaba el sol* (1605), los tercetos de 1609 (*Mal haya el que en señores idolatra*), el *Polifemo* (vv. 5-8, 13-14, 185-186, 197-198, 241-244, 265-272, 289-296, 337-338, 353-356, 473-474, 481-488), con reiterado gusto por el verso «lince penetrador de lo que piensa» (v. 293), y las *Soledades* (I, vv. 5-15, 49-55, 129-131, 604-606, 1012-1019, 1041-1046, 1090-1091; II, vv. 41-42, 427-432, 745-756)<sup>69</sup>. De los veintisiete ejemplos aducidos en *Cítara argentando plumas*, que tienen su reverso, como imitación compuesta, en treinta y nueve hipotextos, un 71,79 % procede de los poemas mayores [*Polifemo* (18 → 46,15%), *Soledades* (10 → 25,64%)] y sólo un 28,20% (11 casos) de los versos anteriores a 1610. Por ello confesaba:

<sup>66</sup> Utilizo el término como «estilema característico de la obra de Luis de Góngora». Prescindo, pues, de una valoración filosófica o conceptual. Tampoco lo empleo con el carácter aglutinador de A. CARREIRA en su colectánea *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998.

<sup>67</sup> R. BONILLA CEREZO, *Cítara* cit., pp. 74-79. Los he detallado en los cuadros sinópticos.

<sup>66</sup> L. DE GÓNGORA, *Obras* cit., pp. 366-367.

<sup>67</sup> J. DE PIÑA, *op. cit.*, pp. 209-210.

El uno, sucesor en la dichosa patria de Séneca y Lucano, si demás gentiles espíritus, de obras en délficos alientos, que admiran divinas y como en el mar, espejo de los cielos, atentas y engreídas las supremas luces, que dar nombres de soledades a una parte, fénix de sus excelencias y maravillas, era sutileza de su divino ingenio, secreto reservado, como de Aristóteles, a sola su inteligencia, y proseguía, quien más solo que el sol, y alumbraba enriqueciendo cuanto mira<sup>70</sup>.

En consecuencia, Piña estudió a Góngora con tino, y así lo prueba el zurcido de las redes isotópicas, su menudeo porcentual, la dificultad del ornato —correlaciones, metáforas, zeugmas— y las autoridades, que no siempre son verdaderas. Las *Novelas exemplares y prodigiosas historias* se configuran como una buena muestra, acaso no la más representativa, de esa prosa insurrecta que, a principios del XVII, sustituyó el magisterio cervantino por una solitaria noche cordobesa.

<sup>70</sup> J. DE PIÑA, *op. cit.*, p. 213.