



HAL
open science

Juan de Castelví y Coloma, miembro desconocido del Parnaso español (fines del siglo XVII)

Alain Begue

► **To cite this version:**

Alain Begue. Juan de Castelví y Coloma, miembro desconocido del Parnaso español (fines del siglo XVII). Compostella Aurea. Actas del VIII congreso de la AISO. Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, 2011. hal-02522929

HAL Id: hal-02522929

<https://hal.science/hal-02522929>

Submitted on 14 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Juan de Castelví y Coloma, miembro desconocido del Parnaso español (fines del siglo XVII)

Alain Bègue
FoReLL, Université de Poitiers

A pesar de su importancia en el panorama literario y cultural de la época conocida como el “tiempo de los novatores” (1675-1725), la poesía ha sido, hasta la actualidad, casi totalmente desatendida en virtud de prejuicios seculares. A lo que responde, en consecuencia, un ya lugar común de las Historias de la literatura española: aludir a la poesía del periodo no es otra cosa que hablar de decadencia, de degeneración y de agotamiento, floreciendo los adjetivos de “ultrabarroco” o de “posbarroco”. Calificativos, todos ellos, reveladores de la mirada retrospectiva de quienes los emplean pero que traducen, no obstante, la dificultad de aprehender la escritura polifacética del momento.

De tal modo que no pocos poetas de este periodo bisagra permanecen sepultados bajo el peso del olvido, a pesar de que algunos gozaron de gran fama y estimación por parte de sus contemporáneos. Así, como indicamos (Bègue, en prensa), a la altura de los Argensolas, de un Góngora o de un Quevedo llegó en su día a situarse a José Pérez de Montoro. Y es que, sea cual sea el valor que se les quiera hoy atribuir a estos poetas, no se puede olvidar la importancia funcional que tienen sus producciones en la definición y la estabilización de los géneros. Del mismo modo, en una historia de la literatura española que pretenda ofrecer los aspectos más diversos y variados del discurso poético, con el fin de comprenderlo, tampoco podemos silenciar sus voces.

En este sentido, nos proponemos presentar los primeros resultados de una investigación realizada sobre un joven y desconocido autor de finales del siglo XVII, Juan de Castelví y Coloma, a partir de un único manuscrito poético que, por el momento, parece haber llegado hasta nuestros días¹.

DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO DE LA BANCROFT LIBRARY

En la Bancroft Library de la Universidad de California en Berkeley se conserva un manuscrito poético procedente de la importante colección de Carlos José Gutiérrez de los Ríos y Sarmiento, duque de Fernán Núñez (1779-1822), catalogado bajo la signatura BANC MS UCB 143 v. 17, y del que se aportan los datos siguientes: *Poesias varias* : ms., [Spain]: de D[o]n Juan de Castelor y Coloma. [169-?] /<169u>.

El códice, de un tamaño de 23 x 16 cm, presenta muy buen estado de conservación. Consta de 38 folios: un primer folio en blanco seguido de 37 folios con numeración arábica de la época en la esquina superior derecha. Los folios manuscritos van numerados del 1 al 35 y, entre el 33 y el 34 han sido intercalados dos folios impresos, ambos numerados como folio 34. La encuadernación es del siglo XIX, en cuero marrón sobre cartón, con filetes dorados en el lomo y un tejuelo rojo con el siguiente rótulo: «Castelui y Coloma Poesias». Todo el códice

¹ El presente trabajo se desarrolla, además, en el marco de una investigación de mayor aliento cuyo objetivo es ofrecer, bajo el título de *Un Parnaso olvidado: la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo (1643-1746)*, una historia de la poesía española escrita a lo largo del periodo largo ubicado entre dos grandes movimientos artísticos y dos siglos; investigación que se sitúa en la prolongación de nuestros trabajos doctorales, dedicados, entre 1998 y 2004, a la vida y obra de José Pérez de Montoro (Xàtiva, 1627-Cádiz, 1694), y de investigaciones posdoctorales.

ha sido escrito por una misma mano del siglo XVII en letra humanista de clara lectura con escasas abreviaturas, que destaca por la clara separación entre las palabras, siendo muy poco habituales los signos de puntuación (paréntesis, dos puntos, signo de interrogación final y coma). Las numerosas correcciones, añadidas e incluso las menos frecuente reelaboraciones textuales, el uso de la primera persona del singular en numerosos títulos, la inserción posterior de la versión impresa de un poema entre los folios de la versión manuscrita de la misma composición, vienen a defender que se trata de una copia autógrafa.

Transmite el volumen un poemario de treinta y nueve composiciones, de las cuales treinta y una, que son obra de Castelví y Coloma, están numeradas en el margen izquierdo, frente a cada primer verso. El poema que lleva el número 3 consta en realidad de cinco poemitas —cinco motes— diferentes. A estas composiciones se añaden otros tres poemas que, si bien sabemos que no salieron de la pluma de nuestro autor, sí fueron copiados por él, figurando en el volumen por la correspondencia que presentan con algunos de sus textos, entre los poemas 9 y 10, 16 y 17, y como poema final del códice, justo antes de un texto latino conclusivo. Cabría añadir, por fin, la inserción posterior, entre los versos 36 y 37 de un romance heroico, ubicados al final del folio 33v y al inicio del folio 34r respectivamente, de una suelta impresa del mismo romance entrecortado; una suelta constituida a su vez de un folio impreso en sus dos caras y de un folio en blanco.

La portada de este manuscrito poético intenta emular la forma externa de la de un impreso, imitando los usuales modelos arquitectónicos de inspiración clásica. Así, se recrea a mano un frontispicio que ofrece, en primer plano centrado, una cartucho redondo rodeado de un friso y de elementos vegetales en el que se lee el título de la compilación: «POESÍ | as, | VARIAS | de | D^a Juan de Castelví y Coloma». Por encima de este elemento central, que abarca casi todo el folio, se dibuja un filacterio con un texto latino fundado en un famoso verso ovidiano del *Ars amandi*: «Sedibus aetheriis spiritus ille venit² Ovide in Sibyla», precisando el origen divino de la inspiración. Figura además, en un segundo plano, y enmarcando el elemento principal, un arco, elevado sobre dos columnas simétricas, de bases y capiteles cuadrados, en un equilibrado juego perspectivas. Las columnas se erigen sobre un suelo en damero, que dota de profundidad a la composición. Así, pues, el cuidado con que la portada de la compilación manuscrita fue ilustrada nos da indicios más bien de una voluntad de difusión manuscrita.

Cerraremos esta descripción bibliográfica con un intento de datación aproximativa del manuscrito. Las composiciones de Castelví parecen haber sido escritas en las últimas décadas sino la última década del siglo XVII, a la luz de los títulos de algunos de los poemas circunstanciales: *A la muerte de la reyna madre Nra S^{ra} Doña Mariana de Austria (q esta en gloria)*, muerte acaecida en 1696 o *A la desgraciada perdida de el navio Sn Franco en Puerto Mahon*, título de una composición que narra los estragos causados por una tormenta en 1693. Otro título — *A la toma del Casal*— alude a la toma, en 1695, de la ciudad italiana de Casal por parte de la coalición formada, entre otras naciones, por España y el Imperio contra Luis XIV, ciudad que el duque de Saboya había tenido sitiada todo el invierno con un cuerpo de seis mil españoles y otros seis mil alemanes, y que restituyó al duque de Mantua.

EL AUTOR

Nuestro autor no figura en los diversos catálogos biográficos y bibliográficos o bases de datos usuales que hemos podido consultar hasta la fecha. De ahí que nos veamos abocados a, en principio, acudir a las indicaciones ofrecidas por el propio Juan de Castelví y Coloma u otros datos que se pueden extraer del manuscrito.

² Ovidio, *Ars amandi*, III, 550: «son las moradas etéreas las que nos envían nuestra inspiración».

De esta manera, como indican unos versos laudatorios dedicados al autor —llamado para la ocasión «Discreto cisne del sagrado Turia» (f. 8v, v. 33)—, parece que Castelví y Coloma tuvo su cuna en la capital del reino de Valencia. Y tenemos, además, constancia de la existencia de un Juan de Castelví y Coloma que vivió entre 1673 y 1754 —habiendo contraído matrimonio en 1702—, que fue conde de Cervellón, marqués de Villatorcas y caballero de la orden del toisón de oro. De ser el autor de las composiciones compiladas en nuestro manuscrito el marqués de Villatorcas, se trataría, pues, de los textos poéticos de un joven aristócrata de entre 20 y 25 años de edad.

Por otra parte, siguiendo el título de una de las composiciones de nuestro poeta —*Aviendo su Magestad (que Dios guarde) hecho merced a mi tío Don Joseph Coloma de una plaça en la Audiencia de Valencia me descuydè de escribirle la enorabuena y después enmendando el error le escribí este romance*—, su tío habría sido un tal Joseph Coloma, quien habría ocupado un cargo en la audiencia de Valencia. Este último dato nos conduce, no sin cierta precaución, hasta un José Coloma, ayudante eclesiástico del gobierno de Valencia (Mas i Usó, 1999: 530), miembro de la academia valenciana del Alcázar³, y que fue asimismo uno de los autores de los *Funebres elogios a la memoria de D. Pedro Calderon de la Barca escritos por algunos apasionados suyos del Alcaçar ; a instancia de Don Ioseph de Castelví y Alagon, marques de Villatòrcas... que es quien saca à luz estos papeles* (Valencia, Francisco Mestre, 1681, p. 27).

Bien es cierto que hubo otro José Coloma, José de Castelví Coloma Alagón y Borja, marqués de Villatorcas, caballero natural de la ciudad de Valencia, que fue menino del rey Carlos II, castellano del castillo de Orihuela, *portant-vecas* de General Gobernador de Valencia y su Reino, antes de ser nombrado virrey y capitán general de las islas y reino de Mallorca —donde se mantuvo más de nueve años— y miembro del Consejo de Aragón. Ahora bien, según la dedicatoria de José Agramunt en su *Flor y Fruto del mas sagrado rosal* (publicada en 1694), dirigida a «Juan de Castelví y Coloma Alagón y Borja, futuro sucesor de Portanivezes de General Gobernador de la Ciudad y Reyno de Valencia»⁴, José de Castelví Coloma Alagón y Borja habría sido, más bien, el padre de nuestro joven autor. Así parece manifestarlo el título de una letra sacra titulada en nuestro manuscrito: *Haciendo mi padre una fiesta (de las que se celebraron en Mallorca) a santa María de Cervellón en la solemnidad de su canonizacion hice para que se cantaran estas coplas*. El amor que este José de Castelví Coloma tenía a las letras le llevó a intervenir en las academias literarias de su tiempo —como la mencionada academia del Alcázar, de la que fue presidente— y a formar una biblioteca personal de más de siete mil volúmenes en varios idiomas y de temática variada. Fue asimismo autor, entre otros libros, de unas *Poesías varias a diferentes asuntos*, de un *Tratado de las comedias, assi antiguas como modernas ; de su origen, diferencias, progressos, y reglas entre diferentes Naciones* ; editor de los *Funebres elogios a la memoria de D. Pedro Calderon de la Barca....* Murió en Madrid el día 7 de marzo de 1722 (Ximeno, 1747-1749, t. 2: 190b-192a).

³ En la academia valenciana del Alcázar, José Coloma tuvo que explicar los cánones en la sesión del 11 de agosto de 1685. En esta academia, bajo los auspicios del conde de la Alcudia, tuvieron numerosas discusiones científicas: se explican, entre otros temas, la esfera, la perspectiva, la arquitectura militar, los cánones, la magia, la filosofía moral, la jurisprudencia civil, el fenómeno de los meteoros, la humanidad.

⁴ Agramunt, *Flor y Fruto del mas sagrado rosal. Divídese en tres partes. En la primera se ponen las flores y rosas del SS. Rosario, con las meditaciones de sus divinos misterios. En la segunda se ponen los frutos de las grandes indulgencias que gozan sus cofrades, confirmadas por la Santidad de Inocencio XI en su bula de 31 de Julio 1679, con notas a cada capítulo. En la tercera se ponen algunas cuestiones morales, y curiosas, para cabal inteligencia de esta obra. Que dedica al muy ilustre Sr. Don Juan de Castelví y Coloma Alagón y Borja, futuro sucesor de Portanivezes de General Gobernador de la Ciudad y Reyno de Valencia. Fr. Joseph Agramunt de la orden de predicadores, catedrático de lengua santa en la Universidad de Mallorca, Mallorca, Miguel Capó, 1694.*

APROXIMACIÓN LITERARIA

Con un número de 20 ocurrencias, las composiciones amorosas son las más numerosas en el manuscrito de Juan de Castelví y Coloma. Como en la poesía contemporánea a la suya, predominan los textos que reflejan el desarrollo de una casuística amorosa, las más veces fundada en la trivialidad y la cotidianeidad: *Disputose un dia, quién sentirá menos una adversa fortuna: el que siempre había sido desdichado, o el que en algún tiempo había sido dichoso*; *Glosa un galan enamorado de un retrato esta copla*; *Al tiempo que Cintia esparcía su dorado cabello al aire para peinarse, empezó un hijo suyo a llorar y fue preciso que (dejando tendido el pelo sobre su hermoso pecho) le diera a mamar*; *A un retrato de Cintia*; *Diciendo lo que no es, pretende con amante explicar a Cintia lo que es la ausencia en este romance*; *Saliose Cintia a pasear al campo (con otras amigas suyas) y en su breve ausencia hice este romance*; *A una dama que, por saludar a su galán, tropezó y le estorvaron los brazos dél peligrosa caída [sic]*, etc.

De la misma manera, su tratamiento sigue siendo el mismo que en la poesía de la primera mitad del siglo: el amor cortés, con la inaccesibilidad de la amada; su desdén y la consiguiente muerte en vida del amante; el amor neoplatónico, o lo que queda de él, con la divina belleza de la amada; el lenguaje petrarquista con los elementos propios de la *descriptio puellae*, las antítesis diversas, etc.; y, por supuesto, las damas siguen siendo Cintias, Cloris y Filis:

¿Qué hará Cintia (preguntaba
a mi loco pensamiento),
hoy que por dar vida al campo
le da la muerte a mi pecho?
¿Qué ha de hacer?, me respondía,
sino es deponer el serio,
grave, desdén, si es que cabe
deponga el desdén lo bello.
Comunicará a una amiga
locos, atrevidos, necios
pensamientos que se atreven
sin atreverse a su cielo.
Mecerá el céfiro blando
su rubio, dorado pelo,
cadenas *que* del amor
fueron votos en el templo.
(f. 13r, vv. 1-16)

No obstante, y aunque heredero de la tradición anterior, se observa ya, en este fragmento, y más aún en el que sigue, ciertos cambios en la escritura del joven poeta. Si en los versos anteriores aflora, dentro de un corsé temático y de una indudable pesadez estilística debida a un abuso de paralelismos (vv. 3-4), poliadjetivaciones (vv. 6-7, 10) o derivaciones etimológicas («deponer», «deponga» (vv. 6 y 8); «atrevidos», «se atreven», «atreverse» (vv. 10-12)), cierto sensualismo, cierta dulzura (vv. 13-14), los que siguen evidencian igualmente un cambio en la actitud hacia la amada, ahora más positiva:

Para dar a entender, Filis hermosa,
de *que* no eres divina te *has* valido

de saludarme y el ardid *ha* sido
ocasión de otra seña peligrosa.

Lo *que* Fortuna en mí se vio dichosa, 5
Fili, en ti desgraciada se ha advertido;
lo *que* despeñó en ti se ha presumido,
en mí se ha visto exaltación gloriosa.

Pues quando te vi, Fili, *que* en tan sumo
peligro estavas, te detuve ansioso 10
y Atlante fue mi braço de tu vida;
y más diestro *que* el Sol ya me presumo,
pues si él detiene un carro presuroso,
yo a todo un sol libré de una caída.
(ff. 26v-27r)

También los dos únicos poemas burlescos presentes en la compilación tienen que ver con la poesía amorosa. Mientras el segundo poema burlesco se apoya en el personaje literario cómico de Marica, en el primer caso se trata de la presentación degradada de una dama en términos escatológicos, como muestra de un hastío consumado por los códigos amorosos heredados, tal como pueden expresarlo otros autores del momento como José Pérez de Montoro o Damián Cornejo:

A una dama que se purgó por tener mal de ojos.

Soneto

Dízenme, Cintia hermosa, te has purgado
por*que* estaban tus ojos mal contigo,
¿cómo estarán, ¡ay cielos!, bien conmigo
si aun sus flechas a ti no han perdonado?

Como tus ojos se *han* acostumbrado 5
a tratar a cualquiera de enemigo,
aun a ti no *han* querido por amigo
y por costumbre a ti te *han* maltratado.

Quizá habrá sido por*que* tú no vieras
lo *que* ellos, sólo con mirar cegaban 10
y piadosa el remedio proveyeras

Mas ya es tiempo (si acaso es *que* se acaban
los rigores) de *que* los absolvieras
pues *que* purgan tan bien lo *que* pecaban.
(ff. 15r-v)

Por su parte, las dos composiciones fúnebres de Juan de Castelví y Coloma que integran el manuscrito respetan una construcción y estructura clásica. Así sucede, por ejemplo, en la obra escrita con motivo de la muerte de doña Josefa de Cardona, dama de la reina Mariana de Neoburgo, ofrece, tras una invocación inicial, un primer movimiento correspondiente a la *laudatio funebris*⁵, que declina la belleza en vida de la difunta, y sus cualidades excepcionales en función de su estatuto social mediante una estructuración anafórica, y un segundo movimiento en el que el poeta arremete contra la crueldad e injusticia de la celosa

⁵ La *laudatio funebris* era considerada como parte singular del arte oratoria, una peculiar aplicación del elogio y de la vituperación, el equivalente póstumo de la poesía epidíctica o incluso una categoría inferior del discurso epidíctico (Curtius, 1955: 123).

Parca o de la envidiosa Venus. Ahora bien, donde nuestro autor sí presenta cierta originalidad es en la conclusión del texto poético cuando el yo poético se dirige, en un tropo comunicacional, a las mujeres para advertirles de la ineluctabilidad de la muerte:

No fue por esto, no, si no es que el Cielo
quiso dar a entender *hoy* a los hombres
que si *hasta* no exceptaron sus piedades,
ninguna espere ya las excepciones.
(f. 2v, vv. 49-52)

Como ya hemos podido apreciar, uno de los rasgos distintivos de la breve obra de Juan de Castelví y Coloma que ha llegado hasta nosotros es el carácter fuertemente circunstancial de sus poemas. Algunos títulos dan cuenta de cómo en ciertas ocasiones su escritura adopta un carácter epistolar: *Habiendo visto el antecedente romance estuve dudando si respondería a él porque temía haberme de poner segunda vez a la censura de tan elevado ingenio, pero después me convenció el que debía hacerlo el lograr que corrigiera mis yerros y el mostrarme en lo que pudiera agradecido y, así, hice este romance.*

Y es que el conjunto de la obra conocida de Castelví y Coloma revela, como ya hemos tenido ocasión de comprobar en la de algunos de sus contemporáneos (Bègue, 2008 b), una irrupción de la cotidianeidad y una delicada atención a lo prosaico que manifiesta la conformación de una original poética de la llaneza, propia del momento.

Otra característica no sólo de la escritura de Castelví y Coloma sino también de los poetas de su tiempo es el uso casi sistemático de la agudeza incompleja. En efecto, la segunda mitad del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII vieron desarrollarse el uso mecánico y sistemático de la agudeza. Las estrofas, muchas veces coplas de romance, quintillas o redondillas, sufren el yugo de la agudeza y concluyen por lo general en un concepto. Esta aproximación sistemática acarrió, a nuestro parecer, una disposición sintáctica de los diferentes términos fundados principalmente en las figuras retóricas de construcción.

En su segundo discurso, Baltasar Gracián indicaba cómo la agudeza podía ser asimilada a un adorno que, así como la «simetría arquitectónica griega o romana», confería a la escritura toda su solidez y su belleza de espíritu:

No se contenta el ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato. ¿Que symmetría, en griega o en romana arquitectura, así lisonjea la vista, como el artificio primoroso suspende la inteligencia⁶.

Por ser utilizado de manera abusiva y sistemática, este «delicado artificio» que es la agudeza, con la que tenía que concluir cada composición o cada estrofa, acabó por adoptar en la mayoría de los casos una configuración análoga a la comparación hecha por Gracián. Ya constatamos en otros trabajos cierta adaptación métrica y sintáctica de la materia poética al imperativo de brevedad y de conclusión de la agudeza. Esta adaptación se tradujo por un recurso más que frecuente a las figuras retóricas de construcción (Bègue, 2008 b).

Entre las numerosas figuras de construcción sobre las que descansa la agudeza, predominan las figuras de simetría. Esta figura retórica fundada en un paralelismo apoyado de grupos sintácticos las más veces yuxtapuestos, en la reutilización de un mismo molde sintáctico, puede dar lugar a una correspondencia exacta o a una correspondencia parcial e imperfecta entre dos versos. Dicha correspondencia suele aparecer en los dos últimos versos de una estrofa, como vemos en los siguientes versos de Castelví y Coloma:

⁶ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I, p. 54.

Hermoso niño, *que* con tanto anelo
libas el dulce nectar bullicioso,
ya puniendo la mano cuydadoso,
ya puniendo los ojos en su cielo
(f. 6r, vv. 1-4)

O

Bellisima Deydad, que con primores
de uno y otro pinzel iluminada,
ya te acredita muerta lo pintada,
ya te aseguran viva los rigores.
(ff. 6v-7r, vv. 1-4)

Como acabamos de ver, el paralelismo sirve también —y será así en la mayoría de los casos— para subrayar una antítesis:

Tú, cisne de Mançanares,
bien que más eres que cysne,
pues él quando canta muere,
mas tú quando cantas vives;
(ff. 9r-v, vv. 9-12)

O

tú, a cuyo nombre inmortal
veneraciones le rinden
desde donde nace el Ganges
asta donde muere el Tigris;
(f. 9v, vv. 21-24)

En repetidas ocasiones, el paralelismo aparece de manera parcial. La correspondencia se establece entonces entre dos sintagmas que se encuentran en posición conclusiva de sus versos respectivos. El autor puede así decidir oponer únicamente dos términos:

ellos son algo azules lo primero,
y son algo traviesos lo postrero.
(f. 25r, vv. 125-126)

O

¿Por *qué* tanto rigor contra un rendido,
mísero, pobre leño desdichado,
a los soplos de el agua maltratado,
y a las ondas de el ayre sumergido?
(f. 7v, vv. 5-8)

El paralelismo puede también subrayar una relación de causa y efecto, como en los versos siguientes:

Y por reyna de las flores
se corona, por *quien* hoy
se ve *que* llegó a ser fruto
quando *había* de ser flor.
(f. 11r, vv. 9-12)

En los que siguen, el paralelismo imperfecto final pone de realce una agudeza por ponderación:

Pero no tengo gana
que no son tus megillas tan señoras
para *que* yo las juzgue emperadoras.
(f. 24v, vv. 104-106)

Las posibilidades proporcionadas por las figuras de paralelismo son múltiples. Y éstas son tanto más importantes cuanto que sirven, casi siempre, para destacar alguna agudeza.

El quiasmo resulta ser, como las figuras de paralelismo, un marco sintáctico adecuado para acoger la agudeza:

La humildad quiere por trono,
y quando más se humille,
en vez de encontrar con tierra,
con todo un Cielo encontró.
(ff. 11r-v, vv. 21-24)

Pudiendo darse, incluso, un doble quiasmo entremezclado:

La púrpura y grana dexa,
porque en lo cándido *halló*
mejor manto a su decoro,
gala a su lustre mejor.
(f. 11r, vv. 13-16)

Además del quiasmo, la organización estructural y sintáctica del concepto descansa a veces en la correlación de términos que pertenecen a una misma estrofa breve. La correlación desarrolla generalmente una agudeza por ponderación:

La aplaudirán por deydad
agua, ayre, tierra, fuego,
con las luzes, con las ondas,
con las flores, con los ecos.
(f. 14r, vv. 45-48)

El estrecho vínculo que existe entre las figuras de construcción y la agudeza se debe, a nuestro parecer, en la importancia superlativa concedida al concepto en la segunda mitad del siglo XVII, y, por consiguiente, a su sistematización, debida entre otras razones a la expresión oral y al carácter público de la poesía a lo largo del período que nos interesa (Bègue, 2006).

Por supuesto, la impronta de los poetas mayores anteriores es todavía perceptible en su escritura. Es el caso, por ejemplo, de don Luis de Góngora, bien mediante el uso de las figuras adversativas-aditivas harto desarrolladas por el genial cordobés:

No A, sino es B:

No con acorde y con templado plectro,
no con alegres y conformes voces,
si no es con plectro destemplado y ronco,
si no es con voces triste y discordes.
(f. 1r, vv. 5-8)

A no, sí B:

.....
que en el templo de Amor se vio adorada
de la esperanza no, sí de atenciones.
(f. 1r, vv. 11-12)

Bien mediante una intertextualidad o metatextualidad, a través de la referencia directa al poeta andaluz:

ellas son (ay! que alguien se me enoja)
o púrpura nevada, o nieve roja,
ello ya no hay remedio
si no es buscar el medio
de pedirle yo a Góngora postrado
el que quiera absolverme este pecado
(f. 24v, vv. 107-112)

En cuanto a las formas métricas utilizadas en el manuscrito, éstas se avienen a la evolución de la versificación que destacamos en un estudio reciente (Bègue, 2008 a). De los nueve romances que comprende, uno es endecasílabo (8-8-8-11) y otros dos son romances heroicos. Hay además una décima, una composición en décimas, una glosa, siete motes, una redondilla, unas endechas reales (6-6-6-11), tres letras sacras (una con coplas en romance, dos con romance endecasílabo), un tono humano (con recitativo y arietes), ocho sonetos y una composición en pareados.

Notamos, pues, un claro predominio de las formas poéticas tradicionales y del octosílabo sobre las formas de origen italiano. La escasa representación de las formas que imponen un esquema métrico y formal bien definido, muchas veces de origen italiano, en beneficio de una amplia utilización del octosílabo y del romance subraya el estado de la escritura poética en una época aún poco conocida que corresponde a las últimas décadas del siglo XVII, una escritura sin duda en búsqueda de otros cauces, de cierta claridad discursiva y que se traduce por un debilitamiento de ciertas formas métricas representantes de una estética barroca compleja sintáctica y lingüísticamente y, por consiguiente, por el uso de formas menos forzadas donde la sintaxis de la frase pueda conjugarse lo más naturalmente con los metros.

Podemos, así, comprobar la notable importancia del romance a través de su vertiente heroica. Según Antonio Alatorre (1977: 381), el primer ejemplo de la variante del romance compuesto íntegramente en verso endecasílabo tiene fecha de 1652. Fue compuesto por Fray Francisco Ballester y publicado en Valencia bajo la denominación de romance heroico en su *Sacro plantel de varias y divinas flores, fértil primavera del supremo jardín y celestial floresta, precioso manantial de fragantes y olorosos ramilletes para recreo espiritual de las almas*. Como señala Alatorre (1977: 383), numerosos romances heroicos «aspiran al *sermo*

illustris de la musa épica». De hecho, la longitud de los períodos del endecasílabo permite a la narración alcanzar una dimensión si no épica, por lo menos elevada. Esto se puede comprobar cuando Juan de Castelví utiliza esta forma métrica en dos composiciones, ambas fúnebres, pues la variante endecasilábica del romance, que combina el endecasílabo italiano con una forma tradicional y autóctona, le permite expresarse con gravedad y respetar una narración de estilo grave, al tiempo que conserva una libertad formal.

Por otra parte, la presencia del recitativo, de origen italiano, no es más que un indicio que nos permite corroborar la datación tardía del manuscrito. En la música moderna es, según *Autoridades*, «aquella parte de composición que antecede a la Area. Llámase así porque se canta como cuando se recita». Entre los villancicos conservados actualmente, el primer ejemplo de su introducción en los villancicos españoles es de 1684, que corresponde con un villancico de Reyes escrito por el poeta José Pérez de Montoro para el madrileño convento de las Descalzas Reales (Bègue, 2004: 31).

Así, en las páginas precedentes, hemos tratado de dar a conocer a un joven y desconocido poeta presentando las características temáticas y formales de su escritura anclada en la últimos años del siglo XVII. Porque lejos de perpetuar algunos juicios de la crítica especializada, como los de Sebold (1997: 157), que consideraba éste «un período dominado por detestables poetastros ultrabarrocos, ya pretenciosos, ya prosaicos, como Tafalla Negrete y Pérez de Montoro» preferimos alinearnos con Jesús Pérez Magallón (1997: 132), subrayando la necesidad de estudiar a los autores considerados menores para que alcancemos a «ver la continuidad en la ruptura».

Referencias bibliográficas

BÈGUE, Alain (2004): *Recherches sur la fin du Siècle d'Or espagnol: José Pérez de Montoro (1627-1694)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail. Tesis doctoral inédita.

BÈGUE, Alain (2006): «Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro», en *Investigaciones recientes sobre la literatura del Siglo de Oro. Homenaje a Julián Durán. Seminario de la Casa de Velázquez (Madrid, 3 y 4 de mayo de 2004)*, eds. Alain Bègue, Agnès Delage y Christel Lapisse, Madrid/Toulouse, Casa de Velázquez/Presses Universitaires du Mirail (*Criticón*, 97-98), pp. 153-170.

BÈGUE, Alain (2008 a): «Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: La práctica versificadora de José Pérez de Montoro», en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or/El placer de las formas en la literatura medieval y del Siglo de Oro*, eds. Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessédjian, Toulouse, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail (Mériennes), 2008, p. 185-199.

BÈGUE, Alain (2008 b): «“Degeneración” y “prosaísmo” de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», en *La literatura española en tiempos de los novatores (1675-1726)*, eds. Alain Bègue y Jean Croizat-Viallet, Madrid/Toulouse, Casa de Velázquez/Presses Universitaires du Mirail (*Criticón*, 103-104), 2008. En prensa.

BÈGUE, Alain (En prensa): «De leyes y poetas: La poesía de entre siglos a la luz de las aprobaciones (siglos XVII-XVIII)», en *Prácticas y discursos paratextuales en la*

literatura española del Siglo de Oro, eds. Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez (Collection de la Casa de Velázquez).

CURTIUS, Ernst Robert (1955), *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios).

MAS I USÓ, Pasqual (1999): *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 49), 1999.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (1997): «El hacerse de un teatro nuevo entre los siglos XVII y XVIII», en *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996*, ed. Jesús Pérez Magallón, Charlottesville, The University of Virginia (Anejos de *Dieciocho*, 1), p. 131-154.

SEBOLD, Russell P. (1997): «“Mena y Garcilaso, nuestros amos”: Solís y Candamo, líricos neoclásicos», en *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2 y 3 de octubre de 1996*, ed. Jesús Pérez-Magallón, Charlottesville, The University of Virginia (Anejos de *Dieciocho*, 1), p. 155-172.

XIMENO, Vicente (1747-1749): *Escritores del Reyno de Valencia chronologicamente ordenados desde el año MCCXXXVIII de la christiana conquista de la misma Ciudad, hasta el de MDCCXLVII. Por Vicente XIMENO, presbitero, Doctor en Sagrada Theologia, Beneficiado en la Santa Iglesia Metropolitana de Valencia su Patria, y Academico Valenciano. Al Ilustrissimo, y Reverendissimo señor DON ANDRES MAYORAL, arzobispo de dicha Santa Iglesia, del Consejo de su Magestad*, Valencia, José Estevan Dolz (2 tomos).