



HAL
open science

Hacia la modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo

Alain Begue

► **To cite this version:**

Alain Begue. Hacia la modernidad: nuevas actitudes del yo lírico en la poesía española entre Barroco y Neoclasicismo. Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas, 2013. hal-02522956v1

HAL Id: hal-02522956

<https://hal.science/hal-02522956v1>

Submitted on 14 Apr 2020 (v1), last revised 12 Dec 2017 (v2)

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.

HACIA LA MODERNIDAD: NUEVAS ACTITUDES DEL YO LÍRICO EN LA POESÍA ESPAÑOLA ENTRE BARROCO Y NEOCLASICISMO

Alain Bègue
FoReLL-CELES XVII-XVIII, Université de Poitiers

1. Contexto estético-retórico

El hecho de que la poesía de las últimas décadas del siglo XVII y de las primeras del siglo XVIII, correspondientes estas a los últimos coletazos del Barroco, fuera, en gran medida, fruto de la ocasión y de la circunstancia y diese muestra de una decidida irrupción de la esfera de lo cotidiano —tanto desde el punto de vista del plano lingüístico como temático (Bègue 2008a: 22-30; 2010a: 49-50)— ha llevado a la crítica literaria a tildarla de decadente, incluso a veces de detestable, o, como poco, de prosaica y frívola. Más allá de toda generalización, se impone, sin embargo, una matización que ponga de relieve cómo, desde las últimas décadas del siglo XVII, las obras poéticas comienzan a manifestar la imperiosa necesidad de cambio que acuciaba a sus autores, y de qué manera estos poetas se enfrentaron a una escritura y un lenguaje que consideraban anquilosados y, en cierta medida, agotados.

Se fue así conformando paulatinamente ese nuevo ideal poético fundado en la naturalidad y la claridad definidas como valores caracterizadores de la nueva estética neoclásica (Sebold 1997: 155). Así sucedió, por ejemplo, cuando, en 1689, José Pérez de Montoro (Cádiz, 1627-Játiva, 1694) aprovechaba la censura que compuso a un poema culto escrito con motivo de la muerte de la reina María Luisa de Orleáns para manifestar su rotunda oposición a la oscuridad como principio de la escritura poética (Bègue 2006: 161-63). Por la misma senda caminarían los poetas de la primera mitad del siglo XVIII al defender la nueva aproximación discursiva y evidenciar la dificultad que suponía acercar la prosa del idioma a la versificación:

Que escribo versos en prosa
muchos amigos me dicen,
como si el ponerlo fácil
no fuera empeño difícil.

No busco los consonantes;
ellos son los que me eligen,
porque en la naturaleza
se ha de fundar lo sublime.
(Lobo 1738: 252)

Años antes, Pérez de Montoro había reclamado en su poema crítico la presencia del poeta en el discurso poético y el necesario recurso a una retórica de la sinceridad y del sentimiento para la escritura poética. Y es que, dada la práctica pública y oral del arte poética en academias, justas, certámenes y salones literarios, la presencia del poeta había llegado a ser sustituida por «una retórica de *performance*» (Robbins 1997: 120)¹. La dulzura y la suavidad se presentaban así como las nuevas y principales cualidades que había de seguir la escritura poética según los críticos del momento, que rechazan en bloque la afectación, la oscuridad, la dificultad y la complejidad, promulgando en su lugar la llaneza y la simplicidad.

Simultáneamente, el nuevo ideal poético se manifestaba en la utilización de metros y formas métricas «capaces de traducir la naturalidad del discurso y, como se ha dicho para el Neoclasicismo, lo que contribuye al fenómeno que la crítica llamó “prosaísmo”» (Bègue 2008a: 33) y que no responden sino «a la búsqueda de simplicidad y flexibilidad de la escritura poética del momento, así como a su carácter fundamentalmente narrativo y descriptivo» (Bègue 2010b: 58). La versificación de finales del siglo XVII llegó de ese modo a prefigurar la de los poetas del Neoclasicismo (Bègue 2008b), pues, como indicara Navarro Tomás, «[a] la plenitud métrica del Siglo de Oro sucedió en el periodo neoclásico un fuerte movimiento dirigido a disminuir la importancia del papel del verso en la producción poética. Perdieron consideración las formas tradicionales que significaban mayor grado de elaboración métrica y se concedió preferencia a

las que se ofrecían más desnudas de efectos de rimas y de contrastes de metros» (Navarro Tomás 1995: 305).

Las posturas de reacción frente a lo que los escritores sintieron como una degradación y un empobrecimiento estilísticos de la poesía y de la lengua de su tiempo presentarían, con todo, carices diversos a la vez que simultáneos. En efecto, la obra de un mismo poeta podía llegar a presentar modalidades de expresión consideradas por la crítica como opuestas y antinómicas (Bègue 2005). Pero, por lo general, este impulso de renovación se canalizó a través de dos tendencias principales: si por un lado la adopción de la naturalidad y la claridad se dio para el caso de la poesía ligera, para el cultivo de una poesía elevada y heroica, en cambio, se recurría al uso de un lenguaje afectado y oscuro que incidía en la profunda impronta de la estética barroca y en el peso de una poderosa tradición a la que difícilmente los poetas lograban sustraerse. La herencia barroca se manifestaba, así, en la supervivencia y, no pocas veces, en la acumulación de un léxico, de unas fórmulas sintácticas y de unos temas característicos, si bien se había llegado a atenuar buena parte de la aspereza conceptual de dicha herencia. Los poetas de nuestra época de transición bien podían emular a los maestros barrocos, mediante una alusión directa o paráfrasis de las obras magnas (sobre todo del *Polifemo*) o la adopción de la sintaxis alambicada de un Góngora, o a través de la creación de neologismos dignos de un Quevedo, pero era «el mismo material, simplificado y aligerado, pero estructurado de manera más clara y perceptible» (Arce 1970: 36).

Paralelamente a la emulación de los autores del primer Barroco, la búsqueda de la claridad, la naturaleza, la medida y la propiedad discursiva y conceptual les llevó a echar la mirada hacia una época que pronto —ya en el último cuarto del siglo XVII— denominarían «Siglo de Oro»². Se recurre así a la figura del príncipe de los poetas, a Garcilaso de la Vega, como modelo de ternura (Bègue 2006: 162, y 2008: 34-35), pues, parece que para la mayoría de los poetas de la época «no fue mejor cualquier tiempo pasado, sino tan sólo el de Garcilaso» (Sebold 1985: 65).

También se había dado, en las últimas décadas del siglo XVII, una voluntad manifiesta de volver a los orígenes mismos de la propia lengua, con la reivindicación de la lengua latina como modelo y vehículo de la expresión poética (Bègue 2005: 279-81), incluso cuando el latín era, en la época, «una lengua poco menos que impracticable», «una lengua poco menos que ignorada», y contra la que «se iba fraguando un movimiento adverso al latín como lengua de ciencia» (Lázaro Carreter 1985: 163-64). Unos versos de Gabriel Álvarez de Toledo vienen a confirmar que tales prácticas eruditas no debieron de ser aisladas. En ellos el autor arremete contra romance escrito en latín por un tal Martín de Corta y Lugo, que le habría pedido su parecer sobre el mismo. En efecto, denuncia la ininteligibilidad de los versos latinos, poniendo de realce su falta de claridad a la vez que ironiza sobre el hecho de haberlos calificado su autor de “romance”:

Señor don Blas yo no entiendo,
el romance a vuestro santo,
por falta de culto, nadie
podrá decir que está errado.

.....

Vi romance, y pareciome
que en ello no habría engaño;
mas el buen título estaba
muy al uso ironizado.

En greci habla trilingüe,
greco, latino, hispano;
romance a secas es como
el llamar al negro blanco.

Confieso mi insuficiencia
en el punto de explicarlo,
pues dice eso gran coturno,
y yo humilde ramplón calzo.

Mas ya en la mano la pluma
bueno será decir algo,

de unas doctrinillas claras,
en un tiempo tan nublado.

.....
Hombre hay que por no decir
no lo entiendo, está tragando
pectines, choreas, bicornes
Joves, estigios u diablos.

.....
¿Musa energúmena zumbas?
Mira que estoy predicando
contra el latín en romance,
contra el griego en castellano.
(Álvarez de Toledo 1744: 116)

Fue este contexto no solo propicio al desarrollo de las manifestaciones estéticas que acabamos de señalar, sino, sobre todo, generador de nuevas modalidades de expresión poética, fruto de una nueva actitud del poeta ante la vida, el mundo y sus referentes. Y es que se dio entonces, un cambio profundo en «el sustentáculo básico de la actitud personal y social del poeta que, aun enriqueciéndose con muy diversos elementos, se siente en un nuevo siglo y ante nuevos ídolos que adorar» (Arce 1970: 32). Del establecimiento de esas nuevas actitudes del yo lírico en la poesía del momento versarán las páginas que siguen.

2. Hacia una nueva actitud ante la vida...

Un estudio del yo lírico en las composiciones de José Tafalla Negrete (Zaragoza, 1636-Madrid, ¿1696?), de Eugenio Coloma y Escolano (Madrid, 1649-1697), de Francisco Benegasi y Luján (Arenas de San Pedro, 1656-Milán, 1742), de Gabriel Álvarez de Toledo (Sevilla, 1662-Madrid, 1714), de Eugenio Gerardo Lobo (Cuerva, Toledo, 1679-Barcelona, 1750) y de José Joaquín Benegasi y Luján (Madrid, 1707-Madrid, 1770), hijo del mencionado don Francisco, da buena muestra de los cambios operados en la poesía producida en esta época de transición entre Barroco y Neoclasicismo.

Se puede observar así un paulatino cambio en el tratamiento de ciertos lugares comunes propiamente barrocos, como revela, por ejemplo, el poema de Eugenio Coloma, caballero de la orden de Calatrava, fiscal de la Junta de Obras y Bosques, ministro de los consejos reales de Hacienda y de Castilla, cuyo título reza «A un reloj de arena». Escribe así el poeta madrileño:

A un soplo debió el ser el vidrio leve,
que en polvo cuenta el tiempo repetido,
y en su fragilidad muestra advertido
cuanto riesgo a su forma se le atreve.

A un soplo el ser humano su ser debe,
y al polvo el desengaño prevenido
de que polvo ha de ser y polvo ha sido,
aunque de polvo su soberbia eleve.

Recuerdo es del acaso prodigioso
juntar el polvo y vidrio en unión tanta,
cuando del viento el uno y otro nace,
para dar a entender más misterioso
que si de un soplo se levanta,
con otro soplo el polvo se deshace.
(Coloma 1702: 6)

En este soneto, el motivo del reloj, objeto tan característico de la época barroca que «hace el tiempo, dice Bances Candamo, “viviente y visible”, con lo que se le arranca de la terrorífica región de lo ignorado y se le hace objeto de observación sensible, que es una manera de empezar a conocerlo» (Maravall 1996: 382), pasa a ser reconsiderado. Si bien la obsesión por la relación existente entre el carácter inexorable del tiempo y el consiguiente sentimiento de

desengaño o de muerte y el objeto medidor inalterable, manifestada por los poetas de la primera mitad del siglo XVII, está presente en la composición de Coloma, esta aparece solo de forma más que atenuada, pues el yo no hace sino limitarse a constatar estoicamente y sin lamento lo que cada hombre y cristiano sabe: la vida es tan frágil como el vidrio del reloj que se contempla y Dios, que dio la vida a los hombres, también la quita. La distancia que existe además entre el enunciador poético y el motivo que trata, plasmada esencialmente en la doble ausencia de la presencia explícita del yo —y, por consiguiente, de patetismo— y del ya tópico apóstrofe al propio objeto, la obra de la retórica tan característica de las composiciones dedicadas al motivo del reloj.

En el poema «A un reloj de madera», de Tafalla Negrete, lejos de la intención del yo poético parece estar la de transmitir la carga hondamente pesimista, moralizante y desengañada que solía acompañar al socorrido motivo barroco del objeto medidor del tiempo:

Tronco feliz, garzota floreciente,
que fuiste, en verde honor de la campaña,
vegetable viviente,
penacho a la altivez de esa montaña,
ya de galán frondoso
cadáver resucitas más hermoso.
Pues supo el arte al leño macilento
espíritu infundir, y movimiento,
no del cedro blasones la belleza,
ni de otra estirpe hojosa la nobleza,
porque ¿cómo habrá leño
que note el día, que regule el sueño,
que el tiempo intime y que las horas mida,
sin cortarse del árbol de la vida?
(Tafalla Negrete 1706: 90)

Como bien señalara Pérez Magallón, el poema no hace más que subrayar «el proceso de transformación a que se ha visto sometido el árbol hasta convertirse en ingenio mecánico» (Pérez Magallón 2001: 464). Si el yo poético alude a la destrucción de la vida del árbol, a su inevitable camino hacia la muerte, esta se debe entender simplemente como la necesaria etapa previa a la elaboración y construcción del objeto de medición del tiempo por parte del hombre. En ningún momento la expresión del yo alberga lugar para la queja, antes bien manifiesta su optimismo a través de la felicidad del árbol que sigue intacta en su segunda vida, tras su transformación: la muerte del «tronco feliz» (v. 1) ha dejado paso a una nueva y superior vida («más hermoso», v. 6). Prefiere insistir el yo poético en el feliz resucitar del árbol y no en la apreciación del final que supone la medición del tiempo. Y la pregunta retórica final acaba traduciendo una evidencia: la fabricación del reloj implica sencillamente la talla del árbol y corresponde a un proceso objetivo de artesanía. De este modo, el yo nos presenta una novedosa imagen del reloj que presenta simple y poéticamente su origen y su funcionamiento mecánico, prescindiendo de la habitual carga moral que implicaba en la poesía del Barroco la mera evocación del mismo³.

Si el motivo del reloj suponía la traducción de la percepción moderna de la relación entre el tiempo cósmico y el tiempo humano y de la existencia, por tanto, de un «tiempo histórico» entre ambos, esta percepción «determinante en el nacimiento de la conciencia histórica» (Andrés 1994: 49) llevaría, por un lado, a la aprehensión del pasado como referente para el presente y, por otro, al desarrollo de otro socorrido motivo barroco, el de las ruinas, en tanto testimonios de una época remota y gloriosa que vienen a despertar un sentimiento nostálgico como manifestación patente y desengañadora de los efectos devastadores del paso del tiempo. En el soneto «A Roma destruida», de Gabriel Álvarez de Toledo, el yo lírico manifiesta un alejamiento de la aproximación ascética al motivo de las ruinas característica del Barroco al hacer gala de una actitud nueva por lo vitalista de su enfoque:

Caíste altiva Roma, en fin caíste,

tú, que cuando a los cielos te elevaste,
 ser cabeza del orbe despreciaste,
 porque ser todo el orbe pretendiste.
 Cuanta soberbia máquina erigiste
 con no menor asombro despeñaste,
 pues del aire en la esfera te estrechaste,
 ¡oh Roma! y solo en ti caber pudiste.
 Robando a lo caduco eterna gloria,
 tu cadáver a polvo reducido
 padrón será inmortal de tu victoria,
 pues siendo todo aquello que no has sido,
 en el tiempo no cabe tu memoria,
 ni cabe tu ruina en el olvido.
 (Álvarez de Toledo 1744: 8)

Si bien es cierto que encontramos en ella, como ocurriera en las composiciones de los autores del primer Barroco, un juicio de la altivez, arrogancia, soberbia y pretensión de Roma por parte del yo poético, este no adopta la actitud contemplativa y estática que acarrea la angustia y el hondo desencanto de quien buscaba la seguridad en las grandezas humanas, ni tampoco realza, con ello, la inestabilidad de la realidad humana, sino que ofrece una visión universal que insiste en la perduración, en la memoria, de la ciudad imperial. Desde el punto de vista ascético, las ruinas habían venido significando, para la estética barroca, la simple desaparición de toda huella de la ciudad, lo que provocaba la desazón y el desengaño del yo poético; de acuerdo con el sentir poético de la primera mitad del siglo XVIII, la caída de Roma se habría de contemplar «como la más justa retribución posible por la soberbia y la exagerada confianza en sí mismo que siempre caracterizaron al Imperio» (Sebold 1989: 226). En nuestro soneto, el yo poético dialoga con la Roma imperial para indicarle finalmente, en dos magníficos versos conclusivos, que su polvo no se quedará en el olvido de la eternidad sino que servirá de cimientos para «otra nueva eternidad, la de la gloria romana» (Sebold 1989: 226). Ni el tiempo, ni el olvido —de difícil medición, lo que aumenta la profundidad de la reflexión— bastan para dar cabida a la gloria de Roma, lo que se traduce, desde un presente esperanzador ya superior al pasado —«siendo todo aquello que no has sido» (v. 12)—, por una reflexión dinámica que vaticina un futuro eterno para la memoria de la ciudad imperial y que «se proyecta hasta el futuro, apuntando claramente a la historia como texto en que leer el presente» (Pérez Magallón 2001: 473).

Cabe destacar aquí otro soneto de Álvarez de Toledo, titulado «La muerte es la vida», en el que el yo lírico tampoco deja lugar al pesimismo ascético tan característico de la expresión barroca, poniendo, además, en evidencia un cambio profundo ante la perspectiva de la muerte:

Esto que vive en mí, por quien yo vivo,
 es la mente inmortal, de Dios criada
 para que en su principio transformada
 anhele al fin de quien el ser recibo.
 Mas del cuerpo mortal al peso esquivo
 en profundo letargo sepultada
 es de su vida seña limitada
 de su descuido el respirar cautivo.
 Infalible decreto se prescribe
 al golpe justo que su lazo hiere
 que de muerte vital mi aliento prive.
 Luego con fácil conclusión se infiere
 que muere el alma cuando el hombre vive,
 que vive el alma cuando el hombre muere.
 (Álvarez de Toledo 1744: 6)

Después de expresar llana y sencillamente, en el primer cuarteto, lo que resulta ser un principio cristiano —el alma, creada por Dios, tiene como finalidad absoluta reunirse con su

Creador—, tras presentar una trillada reflexión teológica sobre la vida terrenal del hombre —el cuerpo es como una cárcel para el alma—, en el segundo, y después de precisar el ineluctable e «infalible» desenlace de su condición de ser mortal, en el primer terceto, el yo lírico llega lógicamente, en la última estrofa, a una conclusión católica: tras la muerte corpórea, el alma eterna vuelve a su inicial morada. Se trata de una simple verdad general y universal, que no traduce ninguna apreciación ni tensión pesimista o desengañada del yo y, en definitiva, tampoco de cualquier ser humano, y que «no conlleva ninguna axiología que se enfrente o dificulte la vida pública ni las responsabilidades colectivas» (Pérez Magallón 2001: 473).

Más adelante, en las postrimerías del periodo que contemplamos, en un soneto que escribiría José Joaquín Benegasi y Luján para glosar el verso «que lo demás es polvo, sombra, nada», quizá en un contexto académico, el yo lírico, cuya individualidad queda afirmada desde el inicio presentando su muerte ineluctable como una realidad bien prosaica, adopta incluso una tonalidad desenfadada cuando habla de la muerte y se dirige a Dios:

Yo sé que he de morir, pero ignorando
estoy el cuándo para disponerme,
con que, para lograr el no perderme,
dispuesto vivo, pues ignoro el cuándo.
De Dios la gran piedad me está llamando,
pues ¿cómo tardo tanto en resolverme?
¡Ya voy, Señor, ya voy, sin detenerme,
pues que sois Vos el que me está esperando!
¿Qué es el mundo? ¿El aplauso? ¿La hermosura?
Pantanos que embarazan la jornada.
¿Y esto detiene? Sí, ¡fiera locura!
Pues, ¡alto ya! ¡Cuidado a la llamada
de quien la salvación nos asegura,
que lo demás es polvo, sombra, nada!
(Benegasi y Luján 1746: 11)

Cual buen cristiano, el yo afirma estar preparado para la muerte, decidiendo para ello velar cuidadosamente por la salud de su alma. Sin embargo, la reflexión e introspección iniciada por la pregunta «¿cómo tardo tanto en resolverme?» (v. 6) revela que sin duda hubiera preferido saber certeramente el momento en que llegaría la hora postrera para seguir disfrutando despreocupadamente del «aplausos» y de la «hermosura» del mundo. Reconoce así sin ambages la dificultad que supone para él obedecer al llamamiento divino. El ritmo adoptado en la composición supone, además, la mejor muestra de la vitalidad del yo que supera cualquier angustia ante la llegada ineluctable de la muerte, llegando incluso a atenuar el alcance ascético del último terceto, que no resulta nada convincente.

Casi idéntica actitud enarbola el yo poético de otro soneto de José Joaquín Benegasi y Luján, cuando se dirige a la vanidad, uno de los temas barrocos por excelencia:

«¿Vanidad? ¿Vanidad? ¿No me respondes?
¿Ah, vanidad? ¿Cómo eres tan grosera?
¿Ah, vanidad? ¿Ah, vanidad? Siquiera
respóndanme por tí duques y condes.
¿Ah vanidad? ¿Adónde, di, te escondes,
con ser así que están en un cualquiera?
¿Ah, vanidad? Saber de tí quisiera.
¿Con quien hoy día más te correspondes?
Sorda sin duda estás, bien lo colijo.
¡Jesús, qué voces! ¡Basta de mal rato,
que tú vendrás quizá sin ser llamada!»
Así exclamaba yo, y una voz dijo:
«¿Para qué son los gritos, mentecato?
¿Cómo ha de responder, sobre ser nada?»
(Benegasi y Luján 1746: 7)

En un primer tiempo, el insistente llamamiento a la alegoría tan asociada con la visión pesimista y desengañada del hombre barroco por parte de un yo que, paradójicamente, la busca, unido al tratamiento humillante que a esta se depara, haciendo así de la alegoría la destinataria de una interlocución familiar o vulgar, induce a considerar como inconsciente la actitud del yo poético, hasta que la intervención de una voz, cual *vox populi* o coro antiguo, irrumpe alegando la simple inexistencia de la vanidad. Así, pues, «mentecato» es el que sigue creyendo en la existencia y el poder efectivo de la vanidad sobre el ser humano. De este modo, la negación de la existencia de la vanidad, considerada desde el siglo VI como el peor de los siete pecados capitales en su redefinición por el papa Gregorio Magno, permite al individuo disfrutar de las cosas mundanas y afirmarse sin ambages ni miedos dentro de los límites que impone la correcta conducta del hombre cristiano y moderno.

Durante este periodo de transición entre Barroco y Neoclasicismo, otra divergencia notable respecto a la poesía anterior afecta al tratamiento de la materia amorosa. Buena prueba de ello es el poema «Ausente Julia, le escribió el soneto de Leonardo que empieza: *Ausente está de mí la mayor parte*. Respóndele con los mismos consonantes», compuesto por Tafalla Negrete y que, según señala el título, fue sin duda creado para un ámbito público. Cumpliendo, pues, con el ejercicio que le había sido sometido, el autor utilizó los mismos términos de rima que aparecen en el referido soneto de Lupercio Leonardo de Argensola⁴, con el resultado que sigue:

No sólo ausente está la mayor parte
de mi alma, mas toda el alma mía,
y tan cruel, que ni un aliento envía
al triste corazón de quien se parte.

Sin alma siento, y vivo de tal arte
dentro de mi dolor, que noche y día,
muerto a los sentimientos de alegría,
Amor los de tristeza me reparte.

Más nobles son mis lauros y mis palmas,
tirano Amor, aunque los tuyos sean
(por ser de un dios) de altísima nobleza.

Triunfa tú de los cuerpos y las almas,
y yo adoro sin alma porque vean
que aun más que tu poder es mi firmeza.
(Tafalla Negrete 1706: 22)

Puede comprobarse cómo el yo lírico destaca únicamente en su discurso neoplatónico, y a diferencia de lo que hiciera su homólogo del soneto de Argensola, «el poder de la firmeza del amante, es decir, la superioridad del individuo sobre el dios» (Pérez Magallón 2001: 466). Así, mientras el yo del primer soneto, el que sirvió de modelo para nuestra composición, sometía a la aprobación del dios Amor la anhelada reunión de los dos sentimientos del alma dividida por la ausencia del ser amado —la alegría y la tristeza— y señalaba la impotencia del amante, el yo lírico de la obra de Tafalla prefiere destacar la rebeldía del amante que reivindica y manifiesta desafiante, con la afirmación de su victoria («mis lauros y mis palmas», v. 9), de todo su ser («yo», v. 13). Del mismo modo, la comparación del último verso afirma la superioridad de la firmeza del yo poético y su perseverancia en el amar sobre el poder que tiene la cruel divinidad sobre las almas.

En el romance «Exclama contra la inestabilidad de los afectos que, desengañados del tiempo, se dejan persuadir del engaño», de Coloma, frente al cautiverio que supone el amor, el yo lírico acaba incluso reivindicando su libertad para justificar su huida:

Ayer el conocimiento,
tan dueño del desengaño,
y hoy del escarmiento mismo
del deseo tan esclavo.

Ea, que envilece al alma,
cautiverio tan tirano,
donde por apetecido,

deleita lo lastimado.
Escusar el engañoso
fin, de ese cruel halago
que violenta persuadiendo
y arrastra lisonjeando.
No infama el valor huyendo
quien va libertad buscando,
honra es vivir fugitivos
los que han de morir esclavos.
(Coloma 1702: 77-78)

Y es precisamente esta presencia recurrente de reflexiones que apelan al entendimiento y a la razón también en asuntos de corazón lo que acaba distinguiendo al amante de la poesía del periodo de su homólogo barroco. Así ocurre, por ejemplo en las décimas «Responde a unas décimas en que le persuadían no amarle, por ser feo, y que no merece el favor el entendido, sino el galán» o en el soneto «Reconócese obligado de los favores de una dama, y propone amarla sin los descuidos que acusa por culpas de su poca atención», recogidos en el *Ramillete poético* de Tafalla Negrete (1706: 21-22 y 42):

Ciego te adoro ya, no por antojos,
sí por razón, con que el conocimiento
a tus méritos rinde mis despojos.
(Tafalla Negrete 1706: 42)

Parece como si el uso de la razón, la intelectualización, en suma, del sentimiento, garantizara al yo amante la sublimación de su amor, como sucede en los versos siguientes:

Más ama quien más entiende,
que es luz el conocimiento
que alumbra el entendimiento
y la voluntad enciende.
(Tafalla Negrete 1706: 99)

La luz a la que se refiere este yo poético es la «luz de la razón», que los académicos de la lengua definirían pronto como «el conocimiento de las cosas, que proviene del discurso natural que distingue a los hombres de los brutos, independiente del que después se adquiere o perficiona por el estudio o el arte» (*Aut.*).

3. ...y una nueva concepción del hombre y de la sociedad

La razón aparece, pues, más allá de competente auxiliadora en amores, como el instrumento crítico que guía al individuo en todas sus elecciones vitales, que no solo le permite escapar del pesimismo tan propio de la estética anterior, sino que ha de contribuir a garantizar su felicidad. Así lo declara el yo del soneto-epístola «Prueba que no hay dicha ni desdicha», de Coloma, cuando tranquiliza a Fabio, su interlocutor, defendiendo firmemente que el uso de la razón garantiza la tranquilidad del espíritu, además de otras ideas consonantes con el espíritu del hombre nuevo, como la de que el merecimiento prevalece sobre los aleatorios caprichos de la fortuna:

No hay en la vida, Fabio, dicha alguna
que en el indigno la ventura es daño,
y en el digno no hay bien que sea extraño,
lo que es merecimiento no es fortuna.
No hay desdicha tampoco, pues ninguna
deja de componerse del engaño;
en el bueno, el peligro es desengaño,

en el malo, la pena es oportuna.

No, pues, Fabio, vivas receloso,
si estás de la razón apadrinado,
no de ser infeliz, ni ser dichoso.

Vive de esta verdad asegurado,
que con razón ninguno es venturoso,
y con razón ninguno es desdichado.
(Coloma 1702: 5)

Otra consecuencia directa del uso de la razón es la garantía del orden colectivo y de la paz social, como indicará más tarde José Joaquín Benegasi y Luján en su soneto «Aconseja cómo debe portarse el discreto cuando concurra con algún porfiado»:

La fuerza que en sí tiene la razón,
sin razón no se puede conocer;
con que intentar al necio convencer
es perder tiempo y es indiscreción.
(Benegasi y Luján 1746: 22)

Fruto del cultivo de la razón y su consecuencia directa es asimismo la adopción de una actitud crítica ante el mundo y de la duda metódica para la consecución de conocimientos y conceptos desde los experimentos, mediante la lógica y sus leyes. En el denominado «tiempo de los novatores» (1675-1725), las leyes científicas y físicas vienen deducidas del experimento, que encuentra sus orígenes en la duda metódica cartesiana, el sensualismo de Locke y las aplicaciones matemáticas de Newton sobre la naturaleza. Entre los novatores, el empirismo sustituye a la autoridad, el cálculo a la especulación, la ciencia a la metafísica y la filosofía se reduce a la física. Así, pues, de una u otra manera, la impronta de las ciencias y el nuevo método analítico no podía dejar de reflejarse en la literatura del momento. Y si, en 1713, el mismo Gabriel Álvarez de Toledo expone los principios del atomismo en *Historia de la Iglesia y su mundo*, en la obra de Eugenio Gerardo Lobo, el acercamiento al tema hagiográfico se tiñe por momentos de un discurso científico cuando el yo poético desaparece en aras de un enunciador preciso que explica con un sorprendente rigor analítico, metódico y científico unido a un exacto léxico anatómico los efectos que el suplicio provoca en el cuerpo san Lorenzo durante su martirio:

Con el fuelle de los labios,
si se apaga, le estimula;
y en mortajas de cenizas,
si se encrespa, le sepulta.

Cortés la llama, parece,
que del estrago se escusa
y en tibias actividades,
se introduce en las médulas.

Ennegrece a la cutánea
superficie rubicunda;
y el fomento de la vida,
con labia invisible, chupa.

Con invisible progreso
poros, y arterias ocupa,
del racional tronco vivo
las extremidades sudan.

El craso humor se liquida,
el líquido se coagula,
los espíritus se exhalan,
las humedades se enjugan.

Las túnicas se comprimen,
los órganos se conturban;
y equivocada la sangre,

retrocede o no circula.

Hierbe en los vasos, revienta
por las quemadas roturas;
y antes de correr en globos,
la actividad la supura.

El sólido hueso cruje,
y del horror que resulta,
desenlazados se quiebran
tendones y ligaduras.

(Lobo 1717: 54-5)

De la misma manera puede apreciarse la presencia de los avances científicos del periodo en las consideraciones astronómicas que otro yo poético eclipsado tras el discurso descriptivo hace en el romance de tipo epistolar «Remitiendo a su especial y erudito amigo don Juan de la Cueva una copia de las octavas del Rasgo épico de la Conquista de Orán, principiadas en la misma expedición, proseguidas en el navío, y finalizadas en Barcelona», del mismo Lobo:

En el sol manchas descubren,
por más centellas que vibre,
de críticos telescopios
los graduados viriles.

No es desaire de sus luces
cuando en su esfera preside
que cómputos arreglados
le conozcan los eclipses.

(Lobo 1738: 253)

O, del mismo autor, en el romance jocosero «Acompañó a un regalo de pernils y chorizos para el excelentísimo señor conde de Aguilar (quien fue muy dado a la filosofía moderna)»:

¿Qué sirve que el microscopio
haga al mosquito capón,
si microscopios no tiene
el paladar ni el sabor?

(Lobo 1738: 141)

Documentados a inicios del siglo XVIII, términos como «telescopio» y «microscopio» asoman tempranamente en la poesía, puede que incluso por primera vez a través de las composiciones de Lobo que nos sirven de ejemplos, del mismo modo que ciertos protagonistas del desarrollo científico del momento aparecen también tímidamente evocados, si bien con intención cómica:

Deja a Cartesio, a Diveo,
Maignan, Gasendo y Bacón,
que, aunque todos saben bien,
un pernil sabe mejor.

(Lobo 1738: 141)

Y así más allá de la intencionalidad jocosa evidente, llama la atención que el yo poético mencione, irrumpiendo en contacto con su cotidianidad más ramplona, a René Descartes, Francis Bacon y Pierre Gassendi, «tres nombres característicos del primer momento racionalista y empirista» (Arce 1981: 295), así como al físico y matemático francés Maignan.

Tampoco deja de sorprender que el yo lírico, pecador y arrepentido del romance místico de Lobo «Ya que de marciales pompas» aluda explícitamente a la ley de la gravedad de Isaac Newton:

¿Qué culpa tiene la piedra

de abatirse, desprendida,
si el ser que la constituye
es gravedad que la inclina?
(Lobo 1717: 3)

Ahora bien, más allá de entender las alusiones a elementos y protagonistas del progreso científico del momento como la manifestación de reivindicaciones o exigencias de cambio, debe interpretarse su presencia como meros indicadores testimoniales de los avances de una sociedad en efervescente mutación.

El hombre del siglo XVIII solo puede entenderse en tanto miembro de una sociedad y a través de sus cualidades sociables. De su actitud derivarán ciertos criterios de comportamientos precisos que permitan alcanzar una convivencia ordenada, civilizada y en progreso. La sociedad se convierte así para la época en el objeto principal de atención de los filósofos, siendo las palabras *sociedad* y *social* «fundamentales, representativas de uno de los pilares ideológicos del siglo» (Lapesa 1966-1967: 201-2). Tal es así que otro de los términos característicos de la época es el neologismo *sociabilidad*, que llegaría a «adquirir importancia de primer orden dentro del repertorio de valores dieciochesco» (Álvarez de Miranda 1992: 373). Con su sentido primigenio de ‘trato y vida social’ lo encontramos en la obra de Lobo, por ejemplo en el romance «Respuesta del autor a una impugnación poco decorosa respecto de las damas», en el que el yo emplea el término con el sentido de «tratamiento y correspondencia de unas personas con otras» (*Aut.*):

La vasta capacidad
del mundo y su división
funda su conservación
en la sociabilidad.
(Lobo 1738: 226)

No pocas obras fueron compuestas bajo el sello de dicha sociabilidad. Los títulos de las composiciones poéticas hablan por sí mismos para comprender el alcance de su impronta. Y no son pocos los ejemplos de las obras poéticas compuestas en circunstancias precisas —tan precisas que resulta necesario presentarlas en títulos que pueden alcanzar una nada desdeñable extensión— con una función y una finalidad claramente epistolar. Fruto de las relaciones mundanas y amistosas, los poemas-epístolas, de formas y metros diversos, adoptan unos rasgos estilísticos muy particulares (Bègue 2004: I, 3, 724-6; 2010: 3, 778-80) en los que predominan la autorreferencialidad —con alusiones a la realidad socioliteraria del autor, a la práctica de la escritura poética, a su progresiva profesionalización, etc.—, la oralidad del discurso, la adopción de un tomo familiar, prosaico y jocosero —bien alejado, pues, del lamento elegíaco y de la elevación celebrativa de la oda o el panegírico—, así como una clara identificación del yo lírico con el escritor. Este yo comunica entonces social y amistosamente mediante poemas que son cartas de reclamación o pretensión, billetes de cortejo, billetes que acompañan a otros documentos o a algún presente, o cartas de relación de sucesos las más veces triviales.

En este contexto, el yo lírico reivindica la amistad como motor de trato social, se ufana de proporcionarle consejos y avisos a un su amigo, pues, íntimamente relacionado con la fuerza objetiva de la razón, el consejo del amigo ofrece la ventaja de ser desapasionado. Así lo cree y afirma el yo del romance «A un amigo, pidiéndole consejo en la duda de un afecto desengañado y ofendido, que con la ofensa y el desengaño se obstinaba más en la fineza», de Coloma:

Buscando tus acertados
consejos van mis errores,
porque, sobre ser mejores,
son más desapasionados.
Bien que para inteligencia
de esta traidora pasión,
suele ignorar la razón
lo que sabe la paciencia.
(Coloma 1702: 118)

El yo amigo es un mediador que, como la razón, permite encontrar la vía más apropiada de actuación en vivencias complejas de orden, casi siempre, sentimental, como ocurre en el romance «A un amigo que defendía ser mayor fineza querer con desconfianza»:

Entre el reparo y la ofensa
halle un medio tu dolor,
que sin decir el recelo,
avise la prevención.

.....
Que si así lo ejecutares,
logrado habremos los dos,
tú, el principio del acierto,
el fin del aviso, yo.
(Coloma 1702: 94-5)

En algunos de los textos anteriores afloraba la voluntad de conferir a la poesía la utilidad social que reivindicarían los poetas neoclásicos. Para estos, la poesía era un instrumento que nacía con la pretensión de «mejorar, iluminar o ilustrar al eventual destinatario, contribuyendo a su perfeccionamiento intelectual y moral» (Arce 1981: 215). Y ya en las últimas décadas del siglo XVII, abogaban los censores en favor de la utilidad de la poesía a través de la actualización y reactivación del tópico horaciano del *docere et delectare* (Bègue 2013).

Buena prueba de esta promulgada útil finalidad de la poesía la hallamos en el siguiente poema, en el que el yo «[p]rueba que no se debe temer el juicio en las acciones propias, como se hagan con recta intención»:

Julio, bien que la humana inteligencia
apruebe casi siempre lo que indicia,
nunca por lo exterior de la malicia
se turba lo interior de la conciencia.

La falibilidad de la apariencia
jamás estuvo a la razón propicia,
mas del conocimiento la injusticia
de la verdad no inmuta la existencia.

A la recta intención toca el ejemplo,
si de celo animoso está vestida,
sin temer que el aviso obre el engaño.

Que la verdad ocupará su templo
y el falso error de la verdad mentida
se hará culto fiel del desengaño.

(Coloma 1702: 7)

En otro romance de Coloma —«A una amigo que defendía ser mayor fineza querer con desconfianza»—, el yo poético contempla, desde una perspectiva social, los principios de la relación amorosa y parte de un principio que será defendido en el siglo ilustrado: el amor tiene que nacer de la libre correspondencia y la unión elegida de los amantes; siendo el amor correspondido el único con posibilidad de sobrevivir:

Supongo entre los amantes
aquella concorde unión,
cuyo inseparable afecto
mental lazo se formó.

Supongo comunicada,
recíproca la elección,
en donde la voluntad
los gustos calificó.

¿Qué definición tendrá

tan comunicado ardor
sino una seguridad
alternada entre los dos?
.....
porque sin correspondencia
queda inánime el amor.
(Coloma 1702: 90-1)

En lo referente al papel social de los distintos estamentos, cabe destacar profundos cambios de mentalidad que hallarán su eco, también, en la escritura poética del momento. En las siguientes décimas, tituladas «Resuelve que la nobleza verdadera consiste en la virtud, valor y buenas costumbres», de Tafalla Negrete, el yo poético expone una original concepción del estamento nobiliario y de su naturaleza en sociedad:

Si el origen de la vida,
si el término de la muerte
es en todos de una suerte,
¿quién su nobleza apellida?
La diferencia admitida
entre el plebeyo y patricio
es la virtud, su ejercicio,
quien no imita en sus mayores,
con ajenos esplendores
hace más vistoso el vicio.

Sin la virtud no hay nobleza,
que quien más su lustre alaba,
allí de ser noble acaba,
donde a ser vicio empieza;
el triunfo, el honor, la alteza
dignamente resplandece,
si en lo lícito amanece;
pero a gloria tan inmensa,
el ocaso de una ofensa
toda su luz anochece.

Tú, pues, que heroicas hazañas
ejecutas valeroso,
ya eres noble, generoso
te publican las campañas,
que cuando en sangre te bañas
de los vencidos, no dudo
que trofeos darté pudo,
siendo a tu valor testigo,
el campo del enemigo
para el campo de tu escudo.

Aspira a la dignidad,
no tu origen te acobarde,
que en ti su mayor alarde
tendrá tu posteridad
el laurel, la majestad
tuvo el principio que llevas,
y cuando a ti te lo debas,
consigues gloria mayor,
que quien probó su valor,
no ha menester otras pruebas.
(Tafalla Negrete 1706: 32-33)

Para el yo, si ante la muerte todos los hombres son iguales, el noble, considerado como representante de un estamento, debe caracterizarse por la virtud, que «coincide con todo lo que contribuye al perfeccionamiento del hombre en el orden moral, social y hasta en el de la verdad

y la justicia» (Arce 1981: 358), evitando el vicio. Así, pues, el noble se distingue socialmente, y le corresponde un lugar y comportamiento precisamente definido en la sociedad esencialmente mantenido a través del ejercicio continuado de la virtud. Y en este sentido, el yo de la composición de Tafalla Negrete supone un claro precedente del yo de la sátira II de Gaspar Melchor de Jovellanos, en la cual este afirma que de nada sirve a «la clase ilustre, una alta descendencia / sin la virtud» y que «la virtud sola / les puede ser antemural y escudo» a los nobles corrompidos (Arce 1981: 357).

Si bien no pone en tela de juicio la concepción de nobleza de sangre, el yo poético de las décimas de Tafalla Negrete aboga por una nobleza que se justifique por las acciones, tal como lo propugnara el conde de Fernán Núñez en el discurso XXIV de su *Hombre práctico* (publicado en 1686, aunque escrito en 1680), al indicar que la nobleza no era, tras varias generaciones, el fruto del mérito, sino de la fortuna. Tanto era así que el noble debía hacerlo todo para merecer y justificar «profesionalmente» su título (Gutiérrez de los Ríos y Córdoba 2000: 186-187). El conde establecía así una distinción entre la nobleza de sangre y la nobleza de las acciones, tal como lo defiende el yo poético de los siguientes versos de Tafalla Negrete, en una decidida defensa de ideas pre-ilustradas que hacen gala de unos nuevos valores que solo cristalizarían décadas después:

No la sangre heredada,
no la antigua nobleza generosa,
no la que en hechos tuyos resplandece
serán de mi fatiga armoniosa
materia destinada
(Tafalla Negrete 1706: 12)

4. Conclusión

Desde los inicios de la década de los años 1670, en un momento en el que arrancaba abiertamente la renovación científica promovida por los despectivamente llamados *novatores*, cuyos novedosos métodos no pudieron dejar de imprimir su huella en los ideales sociales y, por extensión, poéticos, los autores daban muestra de la búsqueda, consciente o inconsciente, de nuevos cauces de expresión poéticos, sacudiéndose el polvoriento paradigma barroco y adentrándose con paso pausado pero rumbo firme por el irreversible camino que había abierto el cambio de mentalidad. Eran estos poetas aristócratas, militares, médicos, juristas, científicos, funcionarios, clérigos, que coincidían, en esta época de transición entre el Barroco y el Neoclasicismo, en la aceptación, en grado diverso, de la Modernidad y sus implicaciones. De ahí que limitarse a presentar la producción poética del periodo como frívola y superficial está lejos de hacerles justicia. Si bien es cierto que no defendieron abiertamente y al unísono idénticos principios intelectuales o corrientes estéticas, el estudio del yo poético en la poesía producida en la época sí da buena muestra de una actitud distinta ante el mundo por parte de todos ellos. Porque solo la suma de la práctica individual de cada uno de los poetas del periodo puede dar objetivamente cuenta de los cambios operados en las modalidades de expresión, de la percepción nueva del mundo que les rodea, de la paulatina definición y afirmación de la figura del autor profesional y de su confrontación y compromiso con la compleja realidad que los envuelve, en la inexorable transición hacia la plenitud del Neoclasicismo.

Obras citadas

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro (1992), *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, Madrid, Real Academia Española.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, Gabriel (1744), *Obras póstumas poéticas, con la Burromaquia*, Madrid, Imprenta del Convento de la Merced.
- ANDRÉS, Ramón (1994), *Tiempo y caída*, Barcelona, Quaderns Crema, 2 vols.
- ARCE, Joaquín (1970), “Diversidad temática y lingüística en la lírica dieciochesca”, *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, 22: 31-51.

- (1981), *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.
- ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de (1972), *Rimas*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe.
- 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.
- (2005), “Las tendencias poéticas a finales del siglo XVII: un caso gaditano”, *Actas del Congreso “El Siglo de Oro en el nuevo milenio”*, ed. Carlos Mata y Miguel Zugasti, Pamplona, Eunsa: I, 275-288.
- (2006), “Aproximación a la lengua poética de la segunda mitad del siglo XVII: el ejemplo de José Pérez de Montoro”, *Criticón*, 97-98: 153-70.
- (2008a), “‘Degeneración’ y ‘prosaísmo’ de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas”, *Criticón*, 103-104: 21-38
- (2008b), “Aproximación a la versificación de finales del siglo XVII: La práctica versificadora de José Pérez de Montoro”, *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, ed. Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessedjian, Toulouse, CNRS: 185-199.
- (2010a), *La poésie espagnole de la fin du XVII^e siècle: José Pérez de Montoro (1627-1694), membre d'un Parnasse oublié*, Sarrebruck, Éditions Universitaires Européennes, 4 vols.
- (2010b), “Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)”, *La luz de la razón. Literatura y Cultura del siglo XVIII. A la memoria de Ernest Lluch*, ed. Aurora Egido y José Enrique Laplana, Zaragoza, Diputación de Zaragoza / Institución «Fernando el Católico»: 37-69.
- (2010c), “Oralidad y poesía en la segunda mitad del siglo XVII”, *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, dir. José María Díez Borque, Madrid, Visor Libros: 57-98.
- (2013), “Juicio crítico y poético en las aprobaciones de los impresos poéticos entre Barroco y Neoclasicismo”, *Criticón*, 119: en prensa.
- BENEGASI Y LUJÁN, Francisco y José Joaquín (1746), *Obras líricas jocosas*, Madrid, Juan de San Martín.
- COLOMA, Eugenio (1702), *Obras póstumas de poesía*, Madrid, Imprenta de la Música.
- DELITALA Y CASTELVÍ, José (1672), *Cima del Monte Parnaso español con las tres Musas castellanas, Calíope, Urania y Euterpe*, Cállor, Onofrio Martín.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y CÓRDOBA, Francisco (2000), *El hombre práctico, o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, ed. Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold, Córdoba, CajaSur.
- LAPESA, Rafael (1966-67), “Ideas y palabras: del vocabulario de la Ilustración al de los primeros liberales”, *Asclepio*, 18-19: 189-218.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1985), *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Barcelona, Crítica.
- LOBO, Eugenio Gerardo (1717), *Selva de las Musas*, Cádiz, Jerónimo de Peralta.
- (1738), *Obras poéticas líricas*, Madrid, Imprenta Real.
- MARAVALL, José Antonio (1996), *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1995), *Métrica española*, Barcelona, Labor.
- PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús (2001), “Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores”, *Bulletin Hispanique*, 2: 449-79.
- REBOLLEDO, Bernardino de, conde de Rebolledo (1997), *Ocios*, ed. Rafael González Cañal, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- ROBBINS, Jeremy (1997), *Love Poetry of the Literary Academies in the Reigns of Philip IV and Charles II*, London, Tamesis Books.
- SEBOLD, Russell P. (1985), *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra.
- (1989), *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*, Barcelona, Anthropos.
- (1997), “‘Mena y Garcilaso, nuestros amos’: Solís, Candamo, líricos neoclásicos”, *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: 155-72.

TAFALLA NEGRETE, José (1706), *Ramillete poético*, Zaragoza, Manuel Román.

¹ Para un estudio de la influencia de la oralidad en la práctica poética, cf. Pérez Magallón 2001, y Bègue 2006 y 2010c.

² Sucede, en efecto, que el sintagma “Siglo de Oro” aparece como tal enunciado en la *Academia que se celebró en día de Pascua de Reyes, siendo presidente don Melchor Fernández de León, secretario don Francisco de Barrio y fiscal don Manuel García de Bustamante*, de 1674, al asociarse, en uno de los temas propuestos, a Garcilaso de la Vega con un Siglo de Oro claramente identificado: «Un aventurero desengañado explica su desengaño a imitación del poeta del Siglo de Oro, Garcilaso de la Vega» (f. 44r). Ya señalamos entonces (Bègue 2010b: 61), cómo parece ser esta la fecha más temprana en que se consigna la ocurrencia.

³ Cabría señalar, además, que prácticamente no aparece en el *Ramillete poético* de José Tafalla Negrete la manifestación del desengaño, del apremiante paso del tiempo y de su ineluctable transcurso hacia la muerte y la nada.

⁴ «Ausente está de mí la mayor parte / y la más principal del alma mía, / y ausente más virtud al cuerpo envía / que le da la que dél jamás se parte. // En dos objetos vivo de tal arte, / ¡terrible división!, que noche y día / allá los sentimientos de alegría / y acá los de tristeza Amor reparte. // Amor, aunque tus lauros y tus palmas / en la parte inmortal más nobles sean, / también tendrán en la mortal nobleza. // Haz unión de los cuerpos y las almas, / y no siempre por fe los hombres vean / el poder de tu diestra y mi firmeza» (Argensola 1972: 61).