

UN EXPERIMENTO CON EL *PEREGRINO SON ERRANTE*: LA *BOSCARECHA* DE PEDRO ESPINOSA

AN EXPERIMENT WITH EL *PEREGRINO SON ERRANTE*: *BOSCARECHA* BY PEDRO ESPINOSA

GASPAR GARROTE BERNAL
Universidad de Málaga

Resumen

Estudio del poema con que Pedro Espinosa, antes de 1603, se convirtió en motor de la innovación métrica que supuso la silva. El artículo analiza la *boscarecha* desde la doble perspectiva sincrónica (como construcción artificiosa dotada de especiales mecanismos rítmicos) y diacrónica, en la evolución del petrarquismo español y contando con la presión a que somete al sistema literario la aparición de una vanguardia.

PALABRAS CLAVE: Pedro Espinosa, *boscarecha*, silva métrica, Poesía española del Siglo de Oro

Abstract

Study of the poem that turned Pedro Espinosa, before 1603, into the driving force that innovated meter with the silva. This article analyses the *boscarecha* from the double synchronic and diachronic perspective: as an artful construction featuring special rhythmic mechanisms, and inside the evolution of Spanish Petrarchism and the pressure it implies for a literary system the emergence of a vanguard.

KEYWORDS: Pedro Espinosa, *boscarecha*, silva meter, Spanish Golden Age poetry

1. ENTRE LA HISTORIA Y LA PRECEPTIVA: ETIQUETAS PARA UN POEMA

En las *Flores de poetas ilustres* presentó Pedro Espinosa un poema suyo, «Selvas, donde en tapetes de esmeralda...», CLXIV de la colectánea y cabeza de serie de una innovación métrica. Con esa precedencia cronológica como mínimo común

denominador de su caracterización crítica ha pasado a la historiografía: una de las primeras *silvas* españolas (Molho), la primera *boscarcha* fechable en España (Asensio), una *proto-silva* (Alatorre) o la primera *silva métrica* (Egido). Así que su «novedad» sobre «la experiencia petrarquista» destaca por el «diseño métrico» de Espinosa, «extremadamente singular como avanzada ideación de la silva»¹. Debería quizá añadirse que con tal primogenitura disentería un amigo de Espinosa en Valladolid, Quevedo –«Deste género es la que yo usé primero, con nombre que yo la puse, de Silva, en España»²–, que tan *protosilva* es que no tiene título, y que, siendo la primera dada a la imprenta, quizá fuera la inicialmente más difundida: un modelo para el futuro inmediato.

Compuesta «con bastante anterioridad» a 1605, al menos antes del 20 de septiembre de 1603, la fecha más temprana que figura en los preliminares de las *Flores*³, aparece en «imitación [...] flagrante» de «las rimas [...] escasas» de *Aminta. Favola boschereccia*, de Torquato Tasso, subtítulo que tradujo Jáuregui por *fábula pastoril* y al que apunta Espinosa con el sintagma *pastoriles boscarchas* (v. 116), que remite a «un poema rústico» en «que el *bosque* aporta el tema, es decir: una *silva*», escenificada en un «lugar desierto en el que libremente crece un follaje espeso entre rocas y arroyos», y que forja la «relación de orden formal», común a finales del XVI, entre el «paisaje [...] de la selva» «y la representación poética del universo silvestre» de «los personajes de la *Aminta* y de las silvas que se inspiraron en ella»⁴. Medio siglo antes y partiendo de Estacio, Ronsard rotuló *Bocage* (1554) «una colección poética que es una mezcla de formas y géneros variados como los árboles de un bosque»: tanto *bocage* como *boscarcha* «son transformaciones del término *silva*», por lo que Espinosa mantendrá esta denominación «equivalente a *silva* en su “Boscarcha en honor del duque de Medina Sidonia”», de 1625, y eso que para entonces «“silva” está ya ampliamente aceptado»⁵. El mencionado sintagma –casi redundante por lo que vemos– *pastoriles boscarchas*, metadefine al poema CLXVI de las *Flores* como «heredero auténtico» del «idilio italiano»: la *boscarcha* de Espinosa, conllevando la marca de «versificación irregular»⁶, se inscribe en la fase

¹ P. Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, B. Molina Huete (ed.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. 382-387 (texto que sigo en mi exposición; la cita, en p. 382, n.). B. Molina Huete sintetiza el estado de la cuestión sobre este poema en *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres»*, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2003, p. 146, n. 85.

² Cito por L. López Grigera, «Quevedo comentador de Aristóteles: un manuscrito inesperado», *Revista de Occidente*, 185 (1996), p. 127.

³ A. Egido, «La silva en la poesía andaluza del Barroco» [1986-1989], *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990, pp. 34-35.

⁴ M. Molho, «“Soledades”» [1960], *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1988, p. 43 [n. 7] y pp. 47-48.

⁵ J. F. Alcina, «Notas sobre la silva neolatina», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, p. 146.

⁶ E. L. Rivers, «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Española*, 36 (1988), p. 256.

previa a la eclosión de la silva métrica que alumbró el XVII como «mezcla de endecasílabos y heptasílabos con bastantes finales esdrújulos y muy escasas rimas, conforme a los usos italianos», en que, «en el desde Virgilio usual escenario de bosque», se «lamenta» un «infortunio amoroso y la mudanza de Crisalda»⁷. Esta «composición divagante» de Espinosa, «artificialmente desordenada, no sujeta a ninguna ley vigente de estrofa y rima», y que «seguramente no por casualidad» empieza por la palabra *selvas*, mereció la catalogación de *proto-silva* («silva en los inicios de su evolución española») del «gran innovador» Espinosa, cuyo «“designio particular”» era el «de la *selva* o *silva*»⁸. De hecho, también fue autor de salmos en silvas⁹.

Postulado el origen de la silva a partir del alargamiento del madrigal y de la progresiva tendencia aestrófica de la lira, la nueva forma pudo vincularse con el concepto de *silva* en la Antigüedad: «más que algo métricamente informado, algo informe, un anotar apresurado del tema en bruto: una improvisación»¹⁰. En esa línea, cabe distinguir la *silva estaciana*, «poema de ocasión dictado por el calor de la producción y realizado con espontaneidad improvisada», de la *silva métrica*, «género prosódico nuevo» con «libertad de movimientos», que «aparece y triunfa» en España entre 1604 y 1614¹¹. Una distinción puesta en duda por quien, aunque vio otras *protosilvas* y se «pondría a escribir una métrica histórica española, porque creo que hace falta», estimaba que tal diferenciación «acaba por ser incómoda», dado que —coda harto peregrina desde una ladera lógica que pretenda integrar particularidades— Quevedo compone la mayoría de sus imitaciones de Estacio en silvas métricas¹². Ningún problema quede sin solución: en esa hipotética *métrica histórica*, Quevedo funcionaría como eslabón de trayectorias. Más tímidamente se ha vuelto a cuestionar esta distinción silva estaciana / silva métrica¹³, que me parece necesaria donde tiene que serlo: en el juego de reconfiguraciones de modelos operadas en cada uno de los puntos que une con sus trazos, geometra del tiempo, el historiador. Porque, antes de canonizarse, toda forma literaria es un haz de tanteos, entre los cuales alguno puede acabar imponiéndose, bien por el aplauso de los lectores, de los epígonos (imitaciones), de los coleccionistas de versos y (o) de los impresores, bien por la sanción —a su vez cambiante— de la

⁷ E. Asensio, «Un Quevedo incógnito. Las “silvas”», *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 30-31.

⁸ A. Alatorre, «Quevedo: de la *silva* al *ovillejo*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 20-21.

⁹ E. Asensio, art. cit., p. 33, n. 41; Egido, art. cit., p. 76; Alcina, art. cit., pp. 143-144.

¹⁰ K. Vossler, *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946, p. 99.

¹¹ E. Asensio, art. cit., pp. 16-17 y 25.

¹² A. Alatorre, art. cit., pp. 20, 23 y 25, n. 16.

¹³ J. Montero Delgado y P. Ruiz Pérez, «La silva entre el metro y el género», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, p. 51, n. 13 (para Espinosa, pp. 30-31).

institución literaria (reglas de la preceptiva)¹⁴. O por todo a una vez siempre evolutiva. Para nuestro asunto, anteriores a «las silvas canónicas», lente que por ejemplo impidió a Sedano ver el poema de Espinosa como silva¹⁵, las *protosilvas estacianas*, tan dadas a contener prácticamente cualquier tema, son todas las plurales experimentaciones (con el madrigal, la canción petrarquista, la lira o la octava) que terminaron convergiendo en la *silva métrica canonizada*, descrita como

serie poética ilimitada en la que se combinan a voluntad del poeta versos de siete y once sílabas, con rima total o consonante, aunque muchas veces se introducen también versos sueltos. A pesar de que la silva es un poema no estrófico [...], los poetas suelen dividirlo en formas paraestróficas, desiguales, que recuerdan las estancias de la canción.¹⁶

Dados sus boscosos y músicos antecedentes, no parecerá tan paradójico que la silva resultara bastante poco canónica; ideal pues, pongo por caso, para que los modernistas jugaran con ella¹⁷ durante la *protovanguardia* del xx. El poema *Flores* CLXIV, con todo, no se aleja mucho de la recién citada definición.

2. ARMAS PETRARQUISTAS CONTRA EL PETRARQUISMO

Comencemos, es lo natural, a leerlo:

Selvas, donde en tapetes de esmeralda
duerme el verano alegre;
plantas, cuyas cortezas
ilustré con el nombre de Crisalda;
calvos peñascos, voladoras aves, 5
templadores arroyos,
en cuyas verdes márgenes
os convidé a mis glorias:
agora os llamo a que miréis mis lágrimas,
vueltas en cautiverio mis vitorias 10
y en fuego mi esperanza.
¿Cuándo oísteis decir de tal mudanza?
Pájaros, fuentes, peñas, plantas, selvas,
pues ayer, escuchándome,
vosotras, selvas, me ofrecistes auras; 15
vosotros, verdes árboles, silencio;
y por oírme os acercastes, peñas;
vosotras, claras fuentes, os parastes,

¹⁴ Cfr. J. M. Rico García y A. Gómez Camacho, «La silva en las preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 87-111.

¹⁵ A. Alatorre, art. cit., p. 21.

¹⁶ A. Quilis, *Métrica española* [1968], Barcelona, Ariel, 1984, p. 161.

¹⁷ Cfr., por ejemplo, para la *silva arromanzada*, S. Riva, «El asedio a la tradición en Antonio Machado: la poesía de las *Soledades*», *Tropelías*, 18 (2012), pp. 299-307.

y las plumas al viento le negastes
vosotros, dulces pájaros:
muévaos mi daño a lástima.

20

La estrofa I del poema va dirigida a cinco interlocutores de los que se enuncia el nombre respectivo (esto es, distintivo), así como alguna característica también diferenciadora: a los cinco interlocutores corresponden sintácticamente otros tantos vocativos, función que genera en el receptor del poema la expectativa de una pregunta que se hará esperar hasta el último verso: «¿Cuándo oíste decir de tal mudanza?». Es una secuencia, la inicial (vv. 1-8), en virtud de la cual la estancia progresa adecuadamente, al tiempo que se demora en intensificaciones. A *lo damasiano* se ha reconstruido ya ese «complejo cuadro de correspondencias sobre las palabras claves de la poesía pastoril»¹⁸. Evidente me parece que su curso rítmico (semántico y estructural) queda encauzado desde el margen izquierdo —el opuesto al de la rima—, en que se ensayan —manda la *variatio*— tres de las combinaciones posibles para la amalgama de sustantivo en función vocativa (S_v) + aditamento oracional (A_o) o aditamento sintagmático (A_s):

- I) $S_v + A_o$: 1-2 y 3-4. Selvas^A, donde duerme el verano — plantas^B, cuyas cortezas ilustré
- II) $A_s + S_v$: 5. calvos peñascos^C, voladoras aves^D
- III) $A_s + S_v + A_o$: 6-8. templadores arroyos^E, en cuyas verdes márgenes os convidé

Estamos ante el artificio, propio del *petrarquismo geometrizado*, de la correlación¹⁹. Artificio que remite al género métrico de la canción petrarquista, cauce inicial en que se instala Espinosa, y cuya estructura de base musical contribuirá a marginar inevitablemente —es decir, históricamente— a la rima como artificio redundante y de derroche: secundario artificio, pues. Porque Espinosa sigue estructurando su poema sobre la correlación de cinco elementos (A, B, C, D, E): a la vista del inicio de la estancia II, que formula la recolección del difícil pentamembre «Pájaros^D, fuentes^E, peñas^C, plantas^B, selvas^A» (v. 13), la correlación de la estrofa I queda convertida en una diseminación. Tal correlación diseminativo-recolectiva liga estrechamente las estrofas I y II, al partir de aquella y penetrar en esta: si su endecasílabo inicial es recolectivo desde la perspectiva de los vv. 1-8, genera asimismo una segunda diseminación en los vv. 15-20, donde de nuevo, y aún más claramente por medio de la anáfora (An) de *vosotras-vosotros*, la recurrencia rítmica se establece desde el margen izquierdo de la estrofa y va alcanzando el derecho a fuerza de reiterar dos funciones sintácticas: el

¹⁸ P. Espinosa, *Poesías completas*, F. López Estrada (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975, p. 9.

¹⁹ Según la teoría diseminada por D. Alonso en «Versos plurimembres y poemas correlativos», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 13 (1944), pp. 89-191; *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960; «Manierismos por reiteración, en Francisco de la Torre», *Strenae*, Salamanca, Universidad, 1962, pp. 31-36; «La correlazione dal Petrarca ai petrarchisti», *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica Editrice, 1971, pp. 144-179; *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1980, 2 vols.; *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981; y con C. Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 9-107 y 335-440.

epíteto (Ep) y el verbo (Vb). Los seis versos mencionados emplean en *variatio*, como antes, cinco de las combinaciones posibles entre esos tres elementos (An, Ep, Vb) y los sustantivos en función vocativa (S_v) que nuclean esta segunda diseminación:

- I) An + S_v + Vb: 15. *vosotras, selvas^A, me ofrecistes auras*
- II) An + Ep + S_v: 16. *vosotros, verdes árboles^B, silencio*
- III) Vb + S_v: 17. *y por oírme os acercastes, peñas^C*
- IV) An + Ep + S_v + Vb: 18. *vosotras, claras fuentes^D, os parastes*
- V) Vb + An + Ep + S_v: 19-20. *y las plumas al viento le negastes / vosotros, dulces pájaros^E*

La estructura descrita hasta aquí, rítmicamente muy marcada desde el punto de vista morfosintáctico, abarca los versos 1-21: es decir, rompe la frontera –solo, pues, tipográfica– entre las estrofas I y II, frontera asimismo diluida por la ausencia de un esquema métrico regular. Por eso hablaba Quilis de *formas paraestróficas*. Este quebrantamiento de los límites hubo de ser un paso necesario para conducir desde la canción hasta la silva. De hecho, las irregulares divisiones estróficas hechas a voluntad y la disposición de las rimas sin un patrón fijo, hicieron que la silva fuera a veces llamada *canción libre*²⁰, y quizá por esto se ha sugerido para el poema *Flores* CCXXXVI la denominación de *canción asilvada*, procedente del esquema de la canción petrarquista²¹. Si se considera esta evolución métrica como indicio de una más general, aparece como exacta la conclusión de que la silva se presenta, «en su aspecto dialéctico», como «una alternativa, u oposición, al petrarquismo, a sus estrofas cinceladas que aprisionan con su geometría y su retórica»²².

Subrayadas han quedado «las enormes posibilidades que ofrece el esquema estrófico de la canción», como evidencian los 29 paradigmas métricos del *Arte poética española* (1592) de Díaz de Rengifo²³. Es el caso que, frente a «la rigidez en las estancias» de la canción, los escasos preceptistas que en el XVII trataron sobre la silva la vieron «no sujeta a las leyes de la estrofa» (Caramuel, 1668), y algunos autores agruparon sus silvas en «pseudestrofas irregulares que se ajustan a los cambios de sentido», y que, «arbitrarias desde el punto de vista métrico, guardan cierta coherencia respecto al curso del pensamiento expresado»²⁴. Ocurre en el poema de Espinosa: la ruptura de fronteras interestróficas queda compensada por la cohesión semántica que amalgama las estrofas I y II en torno al eje *ayer* positivo (v. 14) / *ahora* negativo (vv. 9 y 26; también v. 70). Este agrupamiento *paraestrófico*, debido a razones conceptuales y favorecido por

²⁰ D. C. C[larke], «Silva», en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* [1965], A. Preminger et al. (eds.), Princeton, University, 1974, p. 767a.

²¹ A. Alatorre, art. cit., p. 22, n. 6.

²² E. Asensio, art. cit., p. 29.

²³ F. Rico García y A. Gómez Camacho, art. cit., p. 92.

²⁴ A. Egido, art. cit., pp. 11 (n. 2) y 12-14 (n. 5).

la correlación diseminativo-recolectiva, pudiera sustentarse también en la musicalidad, causa quizá difusa, pero que tiene aquí la ventaja de conectar la *protosilva* de Espinosa con el madrigal.

Ya desde sus inicios italianos por el siglo XIV, la «variedad morfológica» del madrigal, al que se atribuyó un «pretendido origen rústico o pastoril», «parece depender estrechamente del factor melódico», lo que determina «su total libertad métrica» en el XVI: entonces, la combinación de heptasílabos y endecasílabos «reglamentada» por Bembo, frente al dominio endecasilábico en los madrigales de Petrarca, prolongará en España «la práctica innovadora de esta forma métrica», con «Cetina y especialmente Barahona»; este, dispuesto a «ampliar los cauces» «del rígido canon petrarquista que iba agotándose», nuclea, en línea con Cetina, cuatro de sus cinco madrigales en «los ojos de la amada»²⁵. A pesar de la claridad de la división trimembre que fijó Caramuel (regularidad estrófica = canción; irregularidad estrófica de menos de 20 vv. = madrigal; irregularidad estrófica de más de 20 vv. = silva)²⁶, ni siquiera la matemática métrica es capaz de producir resultados unívocos en los comentaristas²⁷. En todo caso, partiendo de tal división, el madrigal se sitúa como precedente de la silva²⁸, que métricamente sería un «madrigal alargado»²⁹. Así que en los núcleos andaluces que cultivaban el madrigal —el sevillano (Cetina) y el antequerano (Barahona, Martín de la Plaza)— habría nacido la silva métrica ensayada por Espinosa, Arguijo, Calatayud y Rioja³⁰. *Pasos de un peregrino son errante* que irán, claro, a dar en Góngora.

El eje cohesionador del que iba tratando implica —en cuanto eje— giro o *mudanza* (v. 12): conocidísimo en la poesía amorosa petrarquista, aunque procede del tópico dantesco *Nessum magior dolore*³¹, vertebra, por ejemplo, la canción I, II de *Algunas obras de Fernando de Herrera (Algún tiempo / Aora)*, que comparte el mismo espacio («Cuando en l'asperidad d'el bosque espesso / m'enselvo más») con «Selvas, donde

²⁵ M. López Suárez, «Los madrigales de Barahona de Soto», en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, J. Lara Garrido (ed.), Málaga, Universidad, 2002, pp. 121-122, 124-126 y 132-133.

²⁶ E. Asensio, art. cit., p. 29.

²⁷ A. Egido, art. cit., p. 29, propone como contraejemplo de la doctrina de Caramuel el madrigal «Ay, qué contraste fiero...», de 31 vv. (G. de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, B. López Bueno (ed.), Madrid, Cátedra, 1981, pp. 249-250), que Alatorre considera de 13 vv. con coda de 18 (art. cit., p. 31, n. 33).

²⁸ A. Egido, art. cit., pp. 28-29, 31-32 y 46.

²⁹ A. Alatorre, art. cit., pp. 24-26 (la definición, en p. 25).

³⁰ A. Egido, art. cit., pp. 30-31 y 40-44. Y cfr. Molho, art. cit., p. 46. P. Jauralde Pou trata la relación entre Arguijo, Espinosa y Quevedo como autores de silvas («Las silvas de Quevedo», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 162-163). Cfr. los tres madrigales de Espinosa, también publicados en *Flores*, en *Poesías completas*, ed. cit., pp. 7-8; y los cinco de L. Martín de la Plaza, algunos titulados «Canción», en sus *Poesías completas*, J. Morata Pérez (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 1995, pp. 191-194 y 199.

³¹ A. G. de Amezúa y Mayo, *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951, I, pp. 97-98.

en tapetes de esmeralda...»³². También la «Epístola al licenciado Antonio Moreno recordando los tiempos felices de sus amores», otra *boscarecha* de Espinosa muy vinculada con «Selvas...», sostiene esta tensión temporal: «bebía sus palabras», «un tiempo *vide*», «un tiempo [...] *granjeó*», «de tu aliento *gocé*», «te adoré» (vv. 17, 31, 34-35 y 78) / «te *mudaste*» (v. 89) / «juramentos que *quebranta*», «huyendo *va* de mí» (vv. 21 y 28). El v. 79, «¡Yo, aquel que *te adoré*; yo, el que *te adoro*», sintetiza dicha tensión³³. El espacio central de tal eje que traza la polarización ayer feliz / hoy desdichado, es esa mezcla de presente y pasado que llamamos *memoria*. A lo dantesco-petrarquista, una memoria torturadora que opone, frente al desdichado *ahora* de la escritura, el pretérito disfrute del amor: «*ilustré* con el nombre de Crisalda», «os *convidé* a mis glorias» (vv. 4 y 8). Aquel gozo del ayer y este hoy desasosegado están enlazados no solo por el recordar, sino también por el paisaje y el ambiente, cuyos elementos nucleares se han transformado en interlocutores del yo lírico que construye Espinosa: las *selvas*, las *plantas* y los *árboles*, los *peñascos* y las *peñas*, las *aves* y los *pájaros*, los *arroyos* y las *fuentes*.

Esta ambientación selvática se halla en *I sospiri d'Ergasto*, de Marino, «che non sono né egloga né idillio», sino una composición en octavas o, como rezaba el subtítulo, «stanze selvage, ove un pastore innamorato sfoga la sua passione amorosa in affettuosi lamenti», de modo que *stanze selvagge* eran «ottave d'argomento pastorale»³⁴. Lo selvático, por salvaje o rústico, connotaba por tanto el mundo pastoril. Pero remitía a un arquetipo muy anterior. Porque esta canción triste de Espinosa, o *blues* del yo poético, es simultáneamente entonada en dos espacios: el psíquico que intermedia entre el ayer perfecto y el hoy desdichado, y el físico de una naturaleza a cuyos elementos se tiene por interlocutores. Es la situación pragmática que presenta la escena prototípica del «modelo órfico»³⁵. Que precisa de la Eurídice de turno desaparecida. Pongamos que una que ofrezca la ventaja de que su nombre rime con *esmeralda*, vocablo favorito de Espinosa: sí, *Crisalda*: «así se vea quien inventó los consonantes», protestará muy pronto (en 1608) Quevedo al satirizar a los poetas, tan «cargados de pradicos de esmeraldas», y explique lo inexplicable si no es a cuenta del arrastre de lo musical:

Dije que una señora era absoluta,
y siendo más honesta que Lucrecia,

³² F. de Herrera, *Poesía castellana original completa*, C. Cuevas (ed), Madrid, Cátedra, 1985, pp. 550-552. Relacionó ambos poemas, aunque solo por el paisaje selvático, Molho, art. cit., pp. 49-50.

³³ Espinosa, *Poesías completas*, pp. 13-18 (las cursivas son mías). Molho atiende a esta *boscarecha*, que mantiene el mismo paisaje (art. cit., pp. 47-49) y que comparte con la de *Flores* CLXIV una serie de versos (Molina Huete, *La trama del ramillete*, pp. 144-146; *Flores*, ed. cit., p. 386, n. 73).

³⁴ E. Taddeo, *Studi sul Marino*, Firenze, Remo Sandron, 1971, pp. 9 y 44.

³⁵ Empleo la expresión incluida en el completo análisis del poema debido a P. Ruiz Pérez, «La *boscarecha* de Espinosa: del canto del pastor a la escritura del poeta», en *A zaga de tu huella. Homenaje al Prof. Cristóbal Cuevas*, S. Montesa (ed.), Málaga, Universidad-Ayuntamiento-Diputación, 2005, I, p. 253.

por dar fin al cuarteto la hice puta.³⁶

Tal arrastre en escritura en que domina, por sobre el contenido, la forma musical, es lo comprobable. También, el hecho de que la denominación *Crisalda* cumple con la función que Alfonso de Baena había prescrito casi dos siglos antes; a saber, que «todo home que sea de muy altas e sotiles invenciones [...] siempre se precie e se finja de ser enamorado»³⁷, directriz que adaptaba, coincidiendo con el momento cumbre de Espinosa (o sea, en 1605), don Quijote (I, 25):

no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amariles, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas y otras tales de que los libros [...] están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen, por dar sujeto a sus versos.³⁸

Como tal sistema (el que desde Baena condujo a Quevedo) fue de intelección imposible para el decimonónico positivismo, Rodríguez Marín consideró *Crisalda* como «acrónimo imperfecto» de Cristobalina Fernández de Alarcón, nombre de una poeta antequerana antologada en *Flores*³⁹; y la tal *Crisalda* —u otra— como trasunto de una mujer real ha podido operar como hipótesis de lectura que concluye con preguntas tipo, como «¿habría [...] que suponer que la Crisalda a quien escribe el Mariscal de Alcalá en *Flores* CCXII, 6 es la misma poetisa?», una vez que se han unido esos dos puntos con un tercero, el Colodrero Villalobos que en 1639 empleará en un romance «el nombre de Crisalda», dirigiéndolo a ella⁴⁰. Hipótesis así, no contrastadas con los más próximos a los hechos textuales, testigos de época como Baena, don Quijote o Quevedo, en nada debieran afectar al poema de Espinosa. La pervivencia textual —ayer llamada *inmortalidad*— en un más acá que la biográfica, tiene estas cosas. En concreto, que al yo orfista solo le queda aspirar eternamente a una recuperación de su Eurídice-Crisalda, en un *largo lamento* que escuchan —forzados por el imperativo poder mágico de lo órfico («os llamo a que miréis», «muévaos mi daño a lástima» [vv. 9 y 21]; y luego: «Llorad en tanto juntos» [v. 35])— los que nunca cambian, y por tanto mantendrán vivo el recuerdo en el constante ciclo de la vida: las aguas, las aves, los árboles, las altas montañas. Una *selva de amor*⁴¹ más allá de la muerte —real, metafórica

³⁶ F. de Quevedo, «Infierno», *Sueños y discursos*, J. O. Crosby (ed.), Madrid, Castalia, 1993, pp. 244 y 245 (para la fecha de presentación del texto en sociedad, mayo de 1608, p. 191).

³⁷ *Poesía de Cancionero*, Á. Alonso (ed.), Madrid, Cátedra, 1986, p. 74.

³⁸ M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, L. A. Murillo (ed.), Madrid, Castalia, 1982, I, pp. 313-314; cfr. también II, 73 (ed. cit. II, p. 584).

³⁹ Cfr. B. Molina Huete, *La trama del ramillete*, ob. cit., pp. 213-225.

⁴⁰ *Flores*, ed. cit., p. 382, n. 4.

⁴¹ Aludo al título *Selve d'amore*, de Lorenzo de Medicis, que «trasladó al Parnaso italiano el nombre, la tendencia descriptiva y la retórica de las silvas de Estacio y [de su maestro] Poliziano», y «donde no

y metafísica — a la que todavía apuntará, como eco lejano de los primeros versos, el 36: «Selvas^A, plantas^B, peñascos^C, fuentes^D, pájaros^E». Sí: la *selva* órfica está a punto de designar a un género métrico que hará posible renovar una poesía ya desgastada.

Es que tanto se había reiterado esa escena de *dolenti parole* y *rimembra* ovidiano-petrarquista, ante por ejemplo las *Chiare, fresche et dolci acque*, el *gentil ramo*, la *herba et fior*, el *aere sacro* a los que se solicita *udienza* (*Canzoniere* CXXVI)⁴², que el enésimo lector-contemplador del arquetipo podía sentirse un si es no es apático o harto: como la práctica petrarquista «repite incansablemente las experiencias del modelo», «la única renovación u originalidad residía en la *elocutio*»; por lo demás, la silva

ocupa un vasto espacio temático vacío, que las formas y fórmulas petrarquistas eran incapaces de llenar. Al soneto petrarquista que, enredado en una red de simetrías, correlaciones y anáforas, avanza penosamente, opone la silva un esquema versificatorio abierto.⁴³

Si bien el soneto hacía tiempo que se empleaba en los cauces de ese mismo *vasto espacio temático*, que por tanto ya no estaba *vacío*, la responsabilidad del poeta, a estas alturas españolas del siglo petrarquesco, consistía en quebrar la expectativa del receptor, buscando sorprenderle. En juego andaba la operatividad social de la poesía, que solicita renovar la palabra colectiva contra el aburrimiento de lo cotidiano. El antólogo de las *Flores de poetas ilustres*, empeñado en construir un nuevo canon de *poetae novi* o vanguardistas, era consciente de tal responsabilidad. Y puso manos a la obra. Espinosa marca su *boscarecha* con señales intertextuales inequívocas de su dependencia respecto de la recién mentada canción CXXVI de Petrarca. Y lo hace en los lugares más estratégicos: el inicio⁴⁴ y el cierre, cuyos sintagmas «pastoriles boscarechas» y «ornato de mis versos» remiten y remontan a los *boscho* y *ornamenti* de su envío (vv. 66-68)⁴⁵. Este encuadre petrarquesco da pie a Espinosa para emprender su reforma del petrarquismo desde la derecha musical: si el canto había de ser órfico, vuélvase a los remotos orígenes y por tanto redúzcase la rima — ese invento vulgar o romance — lo más posible y échese mano cuanto se pueda del esdrújulo. Rige un movimiento de reforma así la actitud grecorromana (o cultista), que tornó en asunto de involución la deconstrucción de la canción petrarquista. No de otra manera creo que quepa caracterizar la revolucionaria empresa de Espinosa en su *boscarecha*; en el fondo, es como actúa toda vanguardia: contra el padre (Petrarca), por el abuelo (Estacio). En este

falta el pastor amante y no correspondido en el escenario de la selva» (E. Asensio, art. cit., pp. 21 y 23; cfr. también Molho, art. cit., p. 44).

⁴² F. Petrarca, *Canzoniere*, G. Contini (ed.), D. Ponchioli (not.), Torino, Einaudi, 1964, pp. 167-169.

⁴³ E. Asensio, art. cit., p. 30.

⁴⁴ López Estrada vinculó la canción CXXVI con «el comienzo» de «Selvas...» (Espinosa, *Poesías completas*, ed. cit., p. 9).

⁴⁵ P. Ruiz Pérez, art. cit., p. 255.

caso, además, con ayuda de los primos hermanos (Poliziano y los experimentadores italianos del XVI): «Antes de ser española la *silva* fue latina e italiana»⁴⁶.

3. LA VANGUARDIA CULTISTA O INVOLUTIVA

Las *Silvae* de Estacio fueron, a finales del XV, una *reinvencción* italiana. Impresas en la Venecia de 1472, en latín las comentó, defendió e imitó Poliziano desde 1480, y a partir de entonces «cautivaron la imaginación de los profesores de latinidad»: en 1554, el Brocense editó las *Silvas* de Poliziano con un comentario, reimpresso en 1596, que corrió como texto universitario por Salamanca⁴⁷. Y más al sur, en la Antequera de la Cátedra de Gramática, resultó esencial «la continuidad programática entre la enseñanza de la latinidad y la escritura en romance»⁴⁸. Una continuidad que se aprecia en Tejada Páez. Como participante de la *Poética silva* (h. 1602), compuso la *silva estaciana* «Al elemento del Aire», que se abre con el caos del génesis, al que geometriza un ritmo sintáctico que en el oído (o, como dirían Herrera y Jáuregui, en *las orejas*) diluye la rima de la octava:

Antes de haber tierra, aire, mar y fuego,
era el fuego la tierra, mar el aire;
rendía el aire al mar, la tierra al fuego,
sin forma el fuego, tierra, el mar y el aire [...].⁴⁹

En plan cronista de los *Discursos históricos*, Tejada citó en cuatro ocasiones al Estacio de la *Tebaida*⁵⁰. Tanto había diferenciado las dos obras de Estacio la *Silva de varia lección* de Mexía — «Estacio y Papinio (que por su *Tebaida* y *Silva*, tan grande fama alcanzaron ambos) fueron hijos de padres libertinos» (II, 36) —, que Tejada, siguiéndola, lo desdobló: «Papinio y Estacio fueron hijos de libertinos»⁵¹.

⁴⁶ M. Molho, art. cit., p. 43.

⁴⁷ E. Asensio, art. cit., pp. 21-22.

⁴⁸ Según explaya la excelente revisión histórico-literaria de J. Lara Garrido, «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro», en VV. AA., *La Real Colegiata de Antequera. Cinco Siglos de Arte e Historia (1503-2003)*, Málaga, Ayuntamiento de Antequera, 2004, p. 227.

⁴⁹ A. de Tejada, «Silva al elemento del Aire», en *Poética silva*, I. Osuna (ed.), Córdoba, Universidades de Córdoba y Sevilla, 2000, I, pp. 70-82. Sobre las ocho *silvas estacianas* de la *Poética silva*, E. Asensio, art. cit., p. 25.

⁵⁰ A. de Tejada Páez, *Discursos históricos de Antequera*, A. Rallo Gruss (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 2005, I, p. 150 y II, pp. 29 (a propósito de Orfeo y la música), 128 y 257. Sobre la erudición de Tejada, cfr. el «Estudio preliminar» de Rallo Gruss, I, pp. 17-18.

⁵¹ Tejada, *Discursos*, ob. cit., vol. II, p. 233. Rallo Gruss advierte la fuente de Tejada (II, p. 234, n.): P. Mexía, *Silva de varia lección*, A. Castro (ed.), Madrid, Cátedra, 1989-1990, I, p. 779. El libro de Mexía evidencia, por otra parte, que *silva* fue voz que cohesionó títulos de obras, como la *Silva de poesía* de Salazar, cuyo «texto detalladamente preparado para la edición» muestra la voluntad de Salazar de ponerla en oportuno reenvío «con el cuidado editor de Petrarca y el desorden que ofrecen ediciones como las de Garcilaso o Hernando de Acuña» (A. Prieto, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984-1987, II, p. 655 y I, pp. 89, 91-92 y 220).

Pero el *abuelo* de la vanguardista silva métrica española no solo había sido alumbrado —es decir, recuperado—, sino también acompañado, por el *primo hermano* italiano. El *Caos del Triperuno in selve tripartito* (1527), de Teófilo Folengo, presentaba «una especie de caos métrico (y lingüístico)», hecho «di prose, versi senza rima o con rime, latini, macconeschi», un caos que es «reflejo del caos universal que la obra pretende describir» y que «asestó —demasiado pronto sin duda— un duro golpe al rígido edificio de la métrica»⁵². Luego, Luigi Alamanni dispuso, en sus *Opere toscane* (1532), «tres libros de *selve*» «metrificados en verso suelto», según la tendencia «que aspiraba a imitar en lo posible la versificación clásica»⁵³. Y las *Rime* (1560) de Bernardo Tasso coleccionaron una «Selva nella morte di Luigi Gonzaga», «serie de más de 200 endecasílabos, con rimas irregulares y poco frecuentes» que, separadas «todo lo posible», pretendían recuperar «la poesia degli antichi» y el «verso puro esametro»⁵⁴. Torquato Tasso mantuvo semejante intención en *Aminta. Favola boschereccia* (1580), que Jáuregui tradujo empleando sobre todo endecasílabos y heptasílabos sueltos⁵⁵. Por fin, en 1594 comenzó Marino sus *Egloghe boscherecce*, de asunto mitológico-pastoril y publicadas en 1627, que culminaban métricamente la tradición de una égloga italiana que, durante el siglo XVI, había experimentado con el verso esdrújulo (Sannazaro, Alamanni, Muzio, Varchi), la rima difusa (B. Tasso) y la polimetría, el metro madrigalesco libre y el cada vez más empleado endecasílabo suelto (Baldi)⁵⁶. Por lo demás, para su «giuco delle ripetizioni, variate in mille modi», que hace avanzar el discurso «per aggiunte di elementi equivalenti, o comunque non necessari ma ornamentali», Marino halló «un uso frequentissimo dell'anafora, numerose ripetizioni intenzionali e qualche simmetria da verso a verso» en las *Metamorfosis* y, en la *Aminta* de Tasso, el «modulo di stile» «della favola pastorale», que se basaba en tales repeticiones⁵⁷.

Por este *salto atrás* ítalo-clásico, «Selvas, donde en tapetes de esmeralda...» tuvo que resultar, para los oídos españoles del cruce entre los siglos XVI y XVII, un poema raro, sorprendente, vanguardista. Sus 118 endecasílabos y heptasílabos — libre combinación de regusto latinizante⁵⁸ — se distribuyeron en ocho estrofas de una extensión irregular,

⁵² M. Molho, art. cit., pp. 44-45.

⁵³ E. Asensio, art. cit., pp. 23-24.

⁵⁴ E. L. Rivers, art. cit., p. 251.

⁵⁵ Para las dos ediciones de la traducción de J. de Jáuregui (1607 y 1618), cfr. sus *Obras*, I. Ferrer de Alba (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1973, II, pp. xxxvi-xxxviii y 69-181.

⁵⁶ E. Taddeo, ob. cit., pp. 6-8 y 39-40.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 25-29.

⁵⁸ Egido relaciona esta combinación, elogiada por el Brocense, con las traducciones latinas de Mal Lara y fray Luis, así como con la evolución experimentada por la canción alirada, derivada de la lira garcilasista (art. cit., pp. 26 y 28, n. 21), otro vehículo para las versiones del latín. Jauralde menciona también las traducciones contenidas en las *Anotaciones* de F. de Herrera (art. cit., p. 169). En la silva «A un amigo docto y malcontento de su obra», Jáuregui emplea un 75,86% de endecasílabos y un 24,14% de heptasílabos, según G. Chiappini, que relaciona las ideas de Jáuregui sobre este asunto con la doctrina

que oscila entre 5 y 30 versos. (El espacio de separación entre la tercera y la cuarta estancias, iniciada en el v. 73, no figura en la *princeps* de las Flores, aunque López Estrada y Molina Huete optan por fijarlo; sigo en mi análisis tal demarcación.) La rima, también asonante (*selvas-peñas* [vv. 13 y 17]; *aliento-premio* [vv. 44 y 47]), tiende a agrupar solo dos versos (en una ocasión, tres: *ausencia-presencia-reverencia* [vv. 75, 76 y 79]), algo más de la mitad de las veces en pareado (vv. 11-12, 18-19, 27-28, 31-32, 34-35, 39-40, 48-49, 51-52, 53-54, 89-90, 101-102, 106-107 y 108-109). Como hay 23 rimas en el poema (cfr. la Tabla 1), los pareados en el poema de Espinosa representan el 56,52% de estas, un índice que contrasta con el 34% de pareados que ofrecen las *protosilvas* de las Flores de poetas (1611) de Calderón, y con el 43% de las allí antologadas de Quevedo, pero que se acerca al 61% del promedio de todas las silvas métricas quevedianas⁵⁹. Entiendo que lo relevante es que la rima resulta en la *boscarecha* de Espinosa excepcional, de modo que esta difuminación de la redundancia por la derecha debe compensarse desde la izquierda del verso: «en la silva, la rima ya no es un elemento estructural sino pura eufonía como puede ser cualquier otro elemento interno del verso con un uso similar al de las rimas internas de Ovidio por ejemplo»⁶⁰.

Creo que el demorado análisis al que Molho sometió a *Soledades*, I, 1-4⁶¹, no tiene en cuenta lo más evidente: que, a partir de la movilidad morfosintáctica de *peregrino* (sustantivo y adjetivo) y *son* (verbo y sustantivo), el extraordinario verso móvil o ambivalente de Góngora, «Pasos de un peregrino son errante», contiene dos ordenaciones posibles de lectura: *Pasos de un peregrino son errante* (definición metapoética) y *Pasos son de un peregrino errante* (resumen argumental). En la primera, si se entienden *un peregrino son* como sintagma nominal y *pasos* con el sentido de ‘tiempos de los pies métricos’, figura la síntesis más lograda de una nueva forma de poetizar con «versos desiguales y consonancias erráticas», según formula la «Carta de un amigo de don Luis de Góngora que le escribió acerca de sus *Soledades*»⁶². Tras un siglo de petrarquismo, «estas nuevas formas y fórmulas métricas, defendidas por la doctrina jocoseria de Jáuregui («algunos se agradarán poco de los versos libres y desiguales, que tanto usan los italianos; y sé que hay orejas que si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante, pierden la paciencia [...], como si en aquello consistiese toda la sustancia de la poesía»⁶³), eran fruto de haber superado la inicial contradicción, generada a oídos castellanos cien años

del *decorum* («El fantasma de la perfecta forma en las silvas de Jáuregui», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 189-190).

⁵⁹ Según los cálculos de A. Alatorre, art. cit., pp. 23 y 27.

⁶⁰ J. F. Alcina, art. cit., p. 147.

⁶¹ M. Molho, art. cit., pp. 52-60.

⁶² L. de Góngora, *Soledades*, J. Beverley (ed.), Madrid, Cátedra, 1979, p. 168.

⁶³ J. de Jáuregui, *Obras*, ed. cit., II, p. 73. Aunque llama *libres* a los versos sueltos, no veo, frente a A. Egido (art. cit., p. 36), que la «atípica “canción boscarecha”» de Espinosa haya ofrecido a Jáuregui «el término

antes, entre lo poético del octosílabo y lo prosaico del endecasílabo: «unos se quexavan que en las trobas» italianizantes —había dicho Boscán— «los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las castellanas. Otros dezían que este verso no sabían si era verso o si era prosa»⁶⁴. Asimilada con el correr de cinco décadas la música de la vanguardia italianizante, el nuevo *peregrino son* ítalo-greorromano había provocado, en 1580, las prevenciones de Herrera contra los versos que «se llaman sueltos en el vulgar italiano», y que «si no tienen ornamento que supla el defeto de la consonancia, no tienen con qué agradar i satisfacer», por lo que «están necessitados de cuidadosa i diligente animadversión para deleitar i aplazer a las orejas»⁶⁵; sin embargo, pocos años después, la primera traducción española en verso del *Ars* horaciano, la de Espinel (1591), se sumó a la moda ítalo-neoclasicista de los endecasílabos sueltos⁶⁶. Una moda contra la que reaccionó, muy a toro pasado, o sea, desfasadamente, Faria y Sousa (1644), que optó por componer «Silvas distribuidas en modo que parecen Poemas compuestos de Madrigales»⁶⁷.

El de Espinosa, que acaba reclamando el *ornato* —u *ornamento* compensador de la rima— que hemos visto defender a Herrera, se construye sobre una *errática* base de versos sueltos más ancha (60,17%: cfr. la Tabla 1) que la ofrecida por las *protosilvas* de las *Flores* de 1611: 43% en la *boscarcha* religiosa de Calderón (nº 198), 42% en su *silva* amorosa (nº 56), 37%, 20%, 17% y 10% en los *salmos* de, respectivamente, Martín de la Plaza, Calderón (nºs 203 y 196) y el propio Espinosa (nºs 166 y 183) y 7% en la *silva* de Calatayud (nº 137); por el contrario, las *protosilvas* de Quevedo allí coleccionadas emplean una baja proporción de versos sueltos⁶⁸.

La propuesta de que «en la concepción de Espinosa o de Luis Martín (o de Quevedo), los versos sin rima tienen una clara función estructural y artística: corresponden al bello desorden de un bosque»⁶⁹, oculta su carácter especulativo de un modo tan alegre como típico en crítica literaria, según el cual no solo no se formula como hipótesis, sino que se hace pasar —con el disfraz de la *clara función*— por constatación empírica. A la vista de sus precedentes italianos, lo que cabe pensar es que la *boscarcha*

del verso libre»: ni hay tal denominación en el poema de Espinosa, ni el *verso* de este es *libre*.

⁶⁴ J. Boscán, «A la duquesa de Soma», *Las obras de Juan Boscán*, C. Clavería (ed.), Barcelona, PPU, 1991, p. 229.

⁶⁵ F. de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. M. Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001, p. 668. *Animadversión*, «voz puramente latina», es «consideración, reflexión, observación» (*Diccionario de autoridades*).

⁶⁶ V. Espinel, *Diversas rimas*, G. Garrote Bernal (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 2001, pp. 278-281 y 681-721.

⁶⁷ Cito por E. Asensio, art. cit., p. 28.

⁶⁸ Según las cuentas de A. Alatorre, art. cit., pp. 22-23.

⁶⁹ A. Alatorre, art. cit., p. 23, n. 10.

de Espinosa sonaría métricamente, en los oídos de sus contemporáneos, a música grecolatinizante: la de cualquier vanguardia romance.

Tabla 1. Tipología de versos y rimas de “Selvas, donde en tapetes de esmeralda...”

Estrofa	Nº de vv.	Versos		Rimas		Versos sueltos
		Endecasílabos	Heptasílabos	Consonantes	Asonantes	
I	12	6 (50%)	6 (50%)	3	0	6 (50%)
II	30	15 (50%)	15 (50%)	7	1	14 (46,66%)
III	30	22 (73,34%)	8 (26,66%)	5	1	18 (60%)
IV	10	5 (50%)	5 (50%)	1	0	7 (70%)
V	13	8 (61,54%)	5 (38,46%)	1	0	11 (84,61%)
VI	7	6 (85,72%)	1 (14,28%)	1	0	5 (71,42%)
VII	11	7 (63,64%)	4 (36,36%)	3	0	5 (45,45%)
VIII	5	5 (100%)	0 (0%)	0	0	5 (100%)
TOTAL	118	74 (62,71%)	44 (37,29%)	21	2	71 (60,17%)

La Tabla 1 formula para este poema una suerte de *ley de dos tercios*, que define un intento de innovación que se queda algo más que a medias. La combinación preparada por Espinosa de endecasílabos (casi 2/3) y heptasílabos, remite a la canción petrarquista de tendencia grave, en tanto los «versos cortos, que los italianos apellidan *rotos*, que son los de siete sílabas [...], aunque no tienen alteza de estilo, tienen más dulçura i sonido más suave»⁷⁰. Este modelo métrico de partida, el de la canción petrarquista, se quiebra por los otros dos tercios del poema: la extensión irregular de las estrofas y la presencia del verso suelto. Una presencia que es dominante, pues abarca casi 2/3 de los endecasílabos y heptasílabos, y reduce la rima a 47 versos (39,83%). Alcina entiende que «la ausencia de rima recurrente» en la silva «permite trasladar la poeticidad a toda una serie de elementos internos con la consiguiente revolución en lo que es poesía y en la forma de percibirla»: como «solución completamente nueva» frente a «la simplicidad y la geometría del terceto o la oda renacentista», la silva conquista «la libertad de juegos internos», pues

la libertad de rima permite multitud de paralelismos de contenido, artificiosa disposición de las palabras, eufonías etc. que también se pueden encontrar en la canción, pero la flexibilidad de la silva los multiplica. En cierta manera son procedimientos de la poesía clásica que también asume la poesía italianizante pero de una forma más rígida.⁷¹

Sin embargo, creo que el campo de experimentación para concentrar en esta

⁷⁰ F. Herrera, *Anotaciones*, ob. cit., p. 494.

⁷¹ J. F. Alcina, art. cit., pp. 148-149, que recuerda cómo «en poesía neolatina [...] la silva es uno de los marcos preferidos para la variación y experimentación métrica» (p. 146).

boscarecha o *protosilva* de Espinosa los rasgos de repetición más a la izquierda que a la derecha del verso, es el resultado de aplicar con todas sus consecuencias esa *forma más rígida* del analizado geometrismo correlativo-diseminativo procedente de la canción petrarquista. La tendencia a difuminar la rima es el resultado, pues, más que la causa de una multiplicación de elementos de redundancia interna ya ampliamente ensayados por el petrarquismo. En este sentido funcionan las x-membraciones versales, como «Pájaros, fuentes, peñas, plantas, selvas» y «selvas, plantas, peñascos, fuentes, pájaros» (vv. 13 y 36), y estas otras: «calvos peñascos, voladoras aves» (v. 5), «bálsamo de Judea, encienso arábigo» (v. 80), «que des a mi mal gloria, al cielo envidia» (v. 95), «al alma será gloria, al cuerpo epítima» (v. 113). También las especularidades: «Mas ¿puede haber crueldad en rostro angélico? / En pecho de ángel ¿puede haber mudanza?» (vv. 61-62). Esta redundancia intraversal prima artificios como el paralelismo o repetición de microestructuras morfosintácticas: «¿Por qué si vide», «como quien vido» (vv. 40 y 42); «Ya un tiempo vide», «Ya un tiempo mi» (vv. 73 y 76). Y sobre todo la aliteración o reiteración de microformas fónicas: «calvos peñascos, voladoras aves» (v. 5); «voladoras aves, / templadores arroyos» (vv. 5-6); «os llamo a que miréis mis lágrimas» (v. 9); «vueltas en cautiverio mis vitorias» (v. 10); «Encanto destes montes» (v. 37); «vide tus divinos ojos» (v. 40); «orlados de oro», «ornarán» (vv. 55 y 57); «tú imitarás a las demás mujeres» (v. 59); «henchí los aires anchos» (v. 65); «desde donde despacho» (v. 71); «Ya un tiempo vide yo» (v. 73). No tengo claro que la multiplicada aliteración cumpla una función semántica, como hizo quizá en otros poemas de otros poetas⁷², pero desde luego construye a lo largo del texto de Espinosa una melodía musical que acentúa la percepción de artificio. Porque también es posible mezclar aquí paralelismo y aliteración: «en santa y religiosa reverencia, / que tanta es de los versos la excelencia. / Y en tanto a mis querellas» (vv. 101-103). Tal cúmulo de ecos va sustituyendo a la rima, progresivamente difuminada. Ecos que pueden llegar a ser exclusivamente conceptuales o de campo semántico: «pues no hay dios [...]», «[...] encienden en sus aras», «[...] con los dioses [...]», «[...] ofrezca en tus altares» (vv. 105, 108, 109 y 111), donde *dios-dioses* y *aras-altares* funcionan como *rimas semánticas*, interna la primera, final la segunda. Incluso, en la consecución del eco total, pueden fusionarse paralelismo, aliteración y rima: «que no se ablande a los humildes ruegos / o no agraden los humos de los fuegos» (vv. 106-107).

Siendo la baja frecuencia de la rima rasgo cultista, este es solo uno de los que constituyen la tendencia musical grecorromana del poema de Espinosa. A otro aludí antes, cuando resalté el carácter de *endecasílabo métrico* del v. 36: la redundancia del esdrújulo (cfr. la Tabla 2). Barahona de Soto, uno de los principales modelos y maestros

⁷² Cfr. D. Cotta Lobato, «La *qualitas sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín de Tejada», *Canente*, 1 (2001), pp. 183-231; y G. Chiappini, art. cit., pp. 193-195.

propuestos por las *Flores de poetas ilustres*⁷³, abría su «Canción a Dórida» (*Flores*, 1611, n.º 28) con 60 versos que serían «una “silva de esdrújulos” de no ser por la regularidad con que alternan endecasílabos y heptasílabos»⁷⁴. Y Espinosa emplea aquí 20 esdrújulos que «constituyen una auténtica especie de rima»:

la pareja *angélica* / *Hércules* hiere al oído igual, si no más, que la pareja *consumo* / *humo* (cf., en otros pasajes del poema, parejas como *oro* / *Toro* y *márgenes* / *lágrimas*). Espinosa está experimentando: alterna las rimas normales con las «rimas» de esdrújulos [...]. Su *boscarcha* o *silva* es más bosque, más selva, que las silvas que se compondrán en los años subsiguientes.⁷⁵

Como los esdrújulos en la *boscarcha* de Espinosa son 10 endecasílabos métricos (vv. 9, 36, 56, 61, 70, 73, 80, 96, 110 y 113) y 10 heptasílabos métricos (vv. 7, 14, 20, 21, 26, 27, 30, 33, 74 y 86), la adición de Alatorre, «incluyendo, por supuesto, los proparoxítonos latinizantes *frígias*, *prémio*, *Cípria*, *tesália*, etc.», no puede ir hasta ese «etc.», si se trata de sumar los 23 que él cuenta (y que además ya serían al menos 24). Y no es necesario suponer esdrújulos a esos cuatro para que funcionen métricamente: «y en la dureza a las columnas frías» (v. 60); «de cualquiera trabajo dulce premio» (v. 47); «y en los templos de Cipria» (v. 78); «las yerbas de Tesalia» (v. 84). La misma forma en que Alatorre transcribe sus supuestos esdrújulos lo evidencia: *frígias*, *prémio*, *Cípria* y *tesália*, así transliteradas, siguen siendo palabras graves.

Por lo que respecta a los cuatro esdrújulos de *auténtica especie de rima* (o rima no supuesta), *débiles-flébiles* (vv. 30 y 33) y *vítima-epítima* (vv. 110 y 113), habían sido empleados por Arguijo en su experimental «Epístola a un religioso de Granada» (h. 1598-1601), extenso catálogo de esdrújulos que, «por su carácter erudito», a su vez son marca herreriana⁷⁶. En el poema de Arguijo figuran 12 de las 17 voces esdrújulas finales —todas menos *cárceles*, *nácares*, *arábigo*, *Cáucaso* y *escuchándome* (en Arguijo consta un *prometiéndome* [v. 30])— que emplea Espinosa, quien repitió *pájaros*, *lágrimas* y *angélico(a): flébiles* (v. 9), *débiles* (v. 29), *lágrimas* (v. 62), *lástima* (v. 94), *angélica* (v. 101), *epítima* (v. 104), *Híades* (v. 143), *márgenes* (v. 145), *Hércules* (v. 147), *mármoles* (v. 180), *pájaros* (v. 200) y *vítima* (v. 209)⁷⁷.

⁷³ G. Garrote Bernal, «Barahona de Soto en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa», en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, J. Lara Garrido (ed.), Málaga, Universidad, 2002, pp. 47-68.

⁷⁴ A. Alatorre, art. cit., p. 22, n. 7, que hace notar que, de los compositores de *protosilvas* en las *Flores* de 1611, Calderón, Martín de la Plaza, Espinosa, Calatayud y Quevedo, solo los dos últimos no emplean esdrújulos (pp. 22-23).

⁷⁵ A. Alatorre, art. cit., p. 21, para quien los esdrújulos «son 23».

⁷⁶ «Es considerable el número de esdrújulas existentes en las *Anotaciones* por su carácter erudito» (O. Macrí, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972, p. 450; y cfr. la lista de pp. 391-403). Para la moda esdrújulista española de finales del XVI cfr. J. M. Micó, *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990, pp. 18-25.

⁷⁷ J. de Arguijo, *Poesía*, G. Garrote Bernal y V. Cristóbal (eds.), Madrid, Fundación José Manuel Lara,

Tabla 2. El esdrújulismo de “Selvas, donde en tapetes de esmeralda [...]”

Estrofa	Esdrújulos (A)		Esdrújulos (B)		Total de esdrújulos	% de esdrújulos
	Sueltos	En rima	Endecasílabos	Heptasílabos		
I	2	0	1	1	2	1,66
II	6	2	1	7	8	26,66
III	3	0	3	0	3	10
IV	3	0	2	1	3	30
V	1	0	0	1	1	7,69
VI	1	0	1	0	1	14,28
VII	0	2	2	0	2	18,18
VIII	0	0	0	0	0	0
TOTALES	16	4	10	10	20	16,95

El cultismo de la *boscarecha* de Espinosa sigue evidenciándose en los niveles léxico y conceptual. El primero despliega un vocabulario cultista, como *auras* (v. 15), ‘aire leve, suave, lo más blando y sutil del viento, que sin ímpetu se deja sentir. Es voz usada en la poesía, y puramente latina, *aura, ae’* (*Aut.*). Pero donde más se aprecia este cultismo léxico es en los esdrújulos, que apoyan con su música y significados el sabor grecolatinizante del poema: *flébiles*, ‘lamentables’, de donde *exequias flébiles*, ‘honras fúnebres dignas de ser lloradas’⁷⁸, «cultismos» «que no emplea Góngora»⁷⁹, pero acabamos de ver que sí Arguijo, como *vítima* (también «usado por Quevedo»⁸⁰); *Híades*, que denota la sacralización del amante «por un innovador catasterismo que lo asocia al llanto»⁸¹, y *epítima*, ‘las cosas líquidas que se aplican para confortar y mitigar el dolor’⁸². Como buen postherreriano, Espinosa recurre a un saber clásico que es ocultado, por ejemplo mediante perífrasis, ante quienes no sepan de mitología, de historia antigua o de astrología; por tanto, selecciona a su receptor, que ha de ser tan leído como el poeta, en cuya compañía compartirá las resonancias de una serie muy transitada de núcleos formalizados e instrumentos poéticos, como la frecuente perífrasis, construida tantas veces con valor de enigma⁸³. Como poema postherreriano, este de Espinosa es también

2004, pp. 126-141.

⁷⁸ B. Molina Huete (ed.), *Flores*, ob. cit., p. 383, n. 33.

⁷⁹ F. López Estrada (ed.), *Poesías completas*, ob. cit., p. 10, n. 33.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 13, n. 110.

⁸¹ B. Molina Huete (ed.), *Flores*, ob. cit., p. 384, n. 56, que remite a *Flores* XLIII, 32.

⁸² F. López Estrada, ed. cit., p. 13, n. 113.

⁸³ Cfr., para el caso de Arguijo, la sección «Poética para un poeta» de la «Introducción» de Garrote Bernal y Cristóbal a Arguijo, *Poesía*, ed. cit., pp. lxxv-cv; y para la perífrasis gongorina, R. Jammes, «Función de la retórica en las *Soledades*», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 218-223.

una antología de motivos: un poema de lector *camarada* del autor. Ya he mencionado el ovidiano (*Metamorfosis*, x, 1-739 y xi, 1-66) y virgiliano (*Geórgicas*, iv, 453-527) del canto de Orfeo (vv. 1-21), que lleva aparejada la relevancia del sentido del oído («os llamo», «oístes», «escuchándome», «oírme» [vv. 9, 12, 14, 17]), así como el mágico poder de controlar a la naturaleza: «os acercastes, peñas; / vosotras, claras fuentes, os parastes» (vv. 17-18). Otro motivo antologado por Espinosa es el virgiliano de grabar versos en la corteza de los árboles (*Bucólicas*, V, 13-15): «plantas, cuyas cortezas / ilustré con el nombre de Crisalda» (vv. 3-4). Espinosa había frecuentado el tópico al hacer que la amada escribiera los nombres de los dos: «¿qué, no escribiste en las cortezas rústicas / con tu nombre mi nombre?» («Al licenciado Antonio Moreno», 71-72).

El resto de la estrofa II acrecienta este repertorio:

Pues aquel basilisco con entrañas de hierro derramó por mi seno su ponzoña, en apariencia angélica,	25
y agora, como Hércules, muero con la camisa del Centauro, y no de verde lauro coronado veréis mi monumento, mas de cenizas débiles,	30
que en fuego me consumo. Iré con mi esperanza envuelta en humo, sin las exequias flébiles que la piedad ofrece a los difuntos. Llorad en tanto juntos,	35
selvas, plantas, peñascos, fuentes, pájaros. Encanto destes montes, ¿qué te movió a matarme y a colgar en tu carro mis despojos? ¿Por qué si vide tus divinos ojos	40
no merecí librarme como quien vido al rey yendo al cuchillo?	

Se acumulan aquí otros cuatro motivos:

A) El *basilisco* (vv. 22-25): «Especie de serpiente, que según Plinio y otros autores se cría en los desiertos de África [...]. Es fama vulgar que con la vista y resuello mata, por ser eficacísimo su veneno» (*Aut.*). Presentado por los bestiarios latinos y medievales como «animal de apariencia mansa, pero capaz de matar a quien lo mire a los ojos», los poetas provenzales, sicilianos y petrarquistas — en España, raramente durante el xvi, y más en el xvii — aplicaron su imagen «casi siempre [...] a la dama», que «mata con su presencia, con su belleza, al enamorado»⁸⁴. En «No siempre es poderosa...», fray

⁸⁴ M. P. Manero Sorolla, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 294-296.

Luis de León, que emplea el motivo como imagen moral —«No pudo ser vencida, / ni lo será jamás, ni la llaneza, [...] / por más que la fiereza / del tigre ciña un lado, / y el otro el basilisco empozoñado»⁸⁵, recurrió a esta serpiente que mataba con veneno o, como escribe también Espinosa, con «ponzoña» (v. 24), cuando se la miraba a los «ojos» (v. 40), de modo que el resultado era fatal: «¿qué te movió a matarme [...]» (v. 38). El motivo está sugerido en un madrigal de Cetina: «No miréis más, señora, / con tan grande atención esa figura, / no os mate vuestra propia hermosura», y en la elegía I, i, 16-18, de Herrera: «Cuido qu'el frío Ponto no engendrara / veneno más terrible que su vista, / ni que más algún rayo penetrara»⁸⁶. En el poema de Espinosa, la isotopía del veneno llegará a los vv. 83-85: «Los venenos de Colcos, / las yerbas de Tesalia, / ¿por ventura hurtaron tu memoria?».

B) De la *muerte de Hércules* (vv. 26-34) en una pira («en fuego me consumo»), todo buen lector sabía culpable a la esposa del héroe⁸⁷, una información que, ocultada por Espinosa, se relaciona con el contexto y con una múltiple intertextualidad que lleva a Martín de la Plaza, uno de los poetas más antologados en *Flores de poetas ilustres*: «y enséñate a sufrir con firme frente / las llamas que te aguardan en Oeta»; a Lupercio Leonardo de Argensola, cuyo soneto sobre Hércules («y llamas lo apuraron en Oeta [...] / Así yo espero un tiempo [...]») antologó Espinosa; o a quien abrió las *Flores* como modelo el primero para todos los nuevos poetas, Juan de Arguijo: «Mas, ¿por qué ufano más vitorias cuento, / cativo en tu prisión? ¡Cuánto más puedes / si me rendiste, oh bella Deyanira!»⁸⁸.

C) De lo mitológico, Espinosa pasa al *motivo histórico* (vv. 38-39): «colgar en tu carro mis despojos» fue costumbre antigua de la que, como imagen para su poesía amorosa, se había hecho eco Garcilaso en la canción V, 16-20 («ni aquellos capitanes / en las sublimes ruedas colocados, / por quien los alemanes, / el fiero cuello atados, / y los franceses van domesticados») y en el soneto xxx, 12-14: «Las armas pongo ya, que concedida / no es tan larga defensa al miserable: / colgad en vuestro carro mis

⁸⁵ *Poesías completas*, C. Cuevas (ed.), Madrid, Castalia, 2000, p. 147.

⁸⁶ G. de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ob. cit., p. 119; F. de Herrera, *Poesía castellana [...]*, ob. cit., p. 506.

⁸⁷ Hércules «pereció por los efectos de un veneno que su mujer Deianira puso en su túnica, creyendo, engañada por el centauro Nessos, que era un filtro de amor» (F. López Estrada (ed.), *Poesías completas*, ob. cit., p. 10, n. 26-27). A punto de morir, Hércules manda que lo quemen en el «monte Eta» sobre una «enorme pira», cuyo «fuego devora» su «parte mortal», mientras que «su parte inmortal», «trasladada al cielo», es «divinizada» (A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 2000, p. 255). Para «muero con la camisa del Centauro» (v. 27), B. Molina Huete, ed. cit., p. 383, n. 27, remite a *Flores* XCIV, 97-108.

⁸⁸ L. Martín de la Plaza, «A Hércules cuando en la cuna ahogó dos serpientes», *Poesías completas*, ob. cit., p. 136; L. L. de Argersola, «A un gran señor a quien resultaron disgustos de haber su padre contraído segundo matrimonio», *Rimas*, J. M. Bleuca (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 172; Arguijo, soneto LII, *Poesía*, ob. cit., p. 90. Cfr. G. Garrote Bernal, «Mito y memoria, muerte y moral: careo de tres sonetistas de la Contrarreforma (Arguijo, Martín de la Plata y Tejada)», *Lectura y Signo*, 6 (2011), pp. 65-68.

despojos»⁸⁹. El uso venía de lejos: «En las guerras de la época homérica, fué costumbre [...] atar á los carros á los vencidos para arrastrarlos. La *Iliada* describe el hecho de arrastrar Aquiles, atado á su carro, el cadáver ensangrentado de Hector, alrededor de los muros de Troya»⁹⁰.

D) El cuarto motivo (vv. 40-42) deriva la anterior secuencia: la escena histórica aludida (s. VI a. C.) es la de *Mucio Escévola*, que se introdujo en el campamento de los etruscos que asediaban Roma, para matar con su espada al rey enemigo, Porsena: «quien vido al rey yendo al cuchillo» es anfibológico, pues *yendo* se predica tanto de Escévola como de Porsena; este, tras hacerlo prisionero, perdonó al romano («merecí librarme») para celebrar su valor, y luego levantó el asedio. Entre quienes habían recuperado la escena figuran el Arguijo del soneto xxvi («libre de tan cierto daño / más a tu yerro que a sus fuerzas debe») y, en sus pasos, Jáuregui: «Librar del fuego [...] / [...] y el acero agudo»⁹¹.

Así pues, en la serie final de la estrofa II (vv. 22-42) concurren, a lo cultista, cuatro secuencias, cuyos motivos nucleares van siendo engarzados por asociación de ideas, mecanismo que enseguida triunfará bajo el nombre de *concepto*: la amada mata con la vista (como el *basilisco*) y el yo-amante perece quemado (como *Hércules*), mientras que sus restos son atados por la mujer fatal a su *carro* triunfante (como en la Antigüedad), sin que el amante pueda librarse (frente a lo que le pasó a Escévola), al mirar los *divinos ojos* de ella, lo que cierra el círculo abierto por el motivo inicial. Las tres últimas asociaciones expanden, pues, el campo petrarquista de la amada-basilisco hacia la mitología y la historia grecorromanas; de modo que sin lectura previa de ambos saberes no hay proyección posible sobre este fragmento, que muere de inanición interpretativa. Sin saber no hay poema: es la poética de la dificultad andaluza, que proclamó Herrera en 1580 y a la que daría carta de naturaleza Carrillo y Sotomayor en 1611.

En la estrofa III, Espinosa recurre al lenguaje preciosista para describir a la dama mediante metáforas que serían otra seña de identidad de los antequeranos: no el contacto físico del beso («grana de tus labios», «azahar de tu oloroso aliento», «púrpura y jazmines» de «tus mejillas»), sino, platónicamente, el «resplandor de aquestas luces» que son los ojos, es lo que solicita el yo lírico:

⁸⁹ G. de la Vega, *Poesías castellanas completas*, E. L. Rivers (ed.), Madrid, Castalia, 1972, pp. 94 y 66. Herrera comenta escuetamente el *aquellos* de la canc. v, 16: «Dízelo por los antiguos romanos» (*Anotaciones*, p. 535).

⁹⁰ *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*, IV, Barcelona, Montaner y Simón, 1888, p. 810a, s. v. *carro*.

⁹¹ J. de Arguijo, *Poesía*, ob. cit., p. 45; J. de Jáuregui, «A Mucio Cévola», *Obras I*, ob. cit., p. 26. Cfr. también el comentario del Marqués de Santillana, *Poesías completas*, M. Durán (ed.), Madrid, Castalia, 1980, II, pp. 54-55 y n. 446, y V. Espinel, *Diversas rimas*, ob. cit., p. 488, n. 184.

¿Pídote yo la grana de tus labios
ni el azahar de tu oloroso aliento?
¿De tus mejillas, púrpura y jazmines? 45
No, sino el resplandor de aquestas luces,
de cualquiera trabajo dulce premio.

Todo esto es lo consabido: tal lenguaje preciosista figuraba ya, como tarjeta de visita, en los «tapetes de esmeralda» (v. 1) que metaforizaban la hierba de las selvas, por cuanto el nexo de la relación es, claro, el color («Verde que te quiero verde...»), al ser *esmeralda* «piedra preciosa de color verde, que pulida y labrada tiene un resplandor muy agradable y apacible a la vista» (*Aut.*). Más relevante es que Espinosa vuelva a romper la frontera interestrófica al mantener en la estancia III, como rasgo de cohesión, la referencia a los ojos de la amada («aquestas luces») y el eco del mito de Hércules convocados en la II: «de cualquiera trabajo dulce premio». Otra vez salta por los aires el cerrado estrofismo de la canción petrarquista, en busca de una nueva forma que terminará siendo la silva. Para la selva.

4. DE LAS CORTEZAS A LOS MÁRMORES: LA ISOTOPÍA COHESIONADORA

Pero incluso en la selva rigen reyes y reglas. A menor rigidez métrica y estrófica, mayor necesidad de coherencia semántica: la ley de la silva. En todo caso, creo que el completo poema de Espinosa está cohesionado por una amplia isotopía metapoética, de la que el inicio de la estrofa III es solo una recurrencia. Revisémoslas todas:

A) Estancia I, vv. 3-4. El yo poético escribió el nombre de su amada en los árboles: «plantas, cuyas cortezas / ilustré con el nombre de Crisalda». Es el primer paso, acorde con el paisaje selvático, de una escritura que, todavía tosca, pretende inmortalizar a la dama.

B) Estancia II, vv. 28-29. Ese yo anuncia que ni siquiera sus dotes poéticas sobrevivirán a su muerte de amor: «y no de verde lauro / coronado veréis mi monumento».

C) Estancia III, vv. 48-51. En su desesperación de abandonado, el yo renuncia a la selvática escritura anterior y a la inmortalización de la ingrata dama: «Yo haré mis gemidos / por bárbaras naciones conocidos, / mas callaré tu nombre, / que no has de ganar fama con mis males»⁹².

D) Estancia VI, vv. 96-102. En el típico vaivén propiciado por la desolación petrarquista, el yo manifiesta su voluntad de escritura inmortalizadora, pero ahora en

⁹² B. Molina Huete, ed. cit., p. 384, n. 50-51, advierte «la semejanza en pensamiento» entre los vv. 50-51 y *Flores*, CLII, 9-11.

verso esculpido sobre materiales nobles y en solemnes edificios, frente a las anteriores duras cortezas de los árboles:

Yo grabaré tu nombre en cedro y mármares,
y levantaré templos
donde a tu bella imagen
tendrán, desde los blancos alemanes
hasta los turquesados agatirsos, 100
en santa y religiosa reverencia,
que tanta es de los versos la excelencia.

El tan frecuente tópico de la *globalización* (*desde* + [topónimo o antropónimo del extremo α]... hasta + [topónimo o antropónimo del extremo ω]...) lo había empleado, por ejemplo, Arguijo: «desde do vive el scita frígido / hasta do quema el sol a los etíopes» («Epístola a un religioso de Granada», 49-50).

E) Estancia VIII completa (vv. 114-118):

Si es indicio de penas mal sentidas
saber decir un hombre lo que siente, 115
y si en las pastoriles boscarechas
cabén también pasiones ciudadanas,
no te admire el ornato de mis versos.

No me parece que esta «terminación» sea «un tanto contradictoria»⁹³, aunque veo que su intelección pudiera relacionarse con el final de un soneto burlesco del propio Espinosa, también antologado en *Flores*: «Tú, mirón, que esto miras, no te espantes / si no lo entiendes; que, aunque yo lo hice, / así me ayude Dios que no lo entiendo»⁹⁴. Más bien, este cierre de la *boscarecha* funciona como síntesis de toda la isotopía: la comunicación de ese amor ha pasado por la escritura en las *cortezas* (recurrencia A) y la oralidad de los *gemidos* (recurrencia C) que se lleva el viento, dos modos que conciertan con el sintagma *pastoriles boscarechas* y que reivindican (*es indicio*) la fusión de sinceridad (*lo que siente*) y dominio verbal (*saber decir*) que encierra el mensaje completo del poema (isotopía ABCDE). También en el *envío* de «Al licenciado Antonio Moreno» sostenía Espinosa esta protesta de sinceridad: «Ves aquí, Antonio amigo, mis enojos, / tan mal pintados cuanto bien sentidos» (vv. 108-109). Pero no nos engañemos: incluso ponderar la inspiración era por entonces un tópico, en este caso procedente del Estacio que presentaba sus *Silvas* como *hos libellos qui mihi subito calore et quadam festinandi voluptate fluxerunt* («libros menudos que en el ardor de la inspiración con una velocidad que me daba placer se me escaparon de las manos»⁹⁵). Tópico al que

⁹³ P. Espinosa, *Poesías completas*, ob. cit., p. 13, n. 118.

⁹⁴ P. Espinosa, *Poesías completas*, ob. cit., p. 31.

⁹⁵ Cita y traducción de E. Asensio, art. cit., p. 22 (en sus pasos, y relacionando el tópico con fray Luis, Egido, art. cit., pp. 15-22).

recurren Espinosa y otro de los poetas más antologados de las *Flores*, Quevedo, que en carta de 1624 dirá que en sus *Silvas* «el sentimiento y el estudio hacen algún esfuerzo por mí»⁹⁶. El par *sentimiento y estudio* es variante de la pareja *pastoriles boscarechas / pasiones ciudadanas* de Espinosa, y de otra más genérica, *natura / ars*, que la silva — como poética de la dialéctica entre naturaleza y arte⁹⁷ — sintetizará para los lectores del xvii. El Brocense había distinguido entre *silva*, ‘bosque’, donde «hay árboles, derribados o no»; *saltus*, ‘región forestal’, que «se halla donde los bosques, y tiene pastos», y *nemus*, ‘soto’, que «tiene pastos [...], pero es más bien un lugar dispuesto para el deleite y que está constituido de arte y naturaleza». Es de notar que ya en este apunte del Brocense se encuentra la relación entre el contenido del texto y el momento de su escritura:

Volviendo a las silvas, de ellas se dice por translación que son reunidas y dispuestas para componer un libro o un discurso [...]. Ha de creerse que, por lo que respecta a este título, las agradables *Silvas* de Poliziano se llevan la palma, dado que las compuso en silvas y en un apartado soto.⁹⁸

Poliziano escribiendo silvas sobre el bosque y en este. Espinosa («si en las pastoriles boscarechas / caben también pasiones ciudadanas, / no te admire el ornato de mis versos») querrá dar otro paso — o salto —, infiltrando en la silva del bosque, para pulirla, un ornato civil para el que es ya el soto, más que vivencia, recuerdo poético. La exhibición de tal ornato es, por tanto, indicio de autoconciencia estética. Y esta, llamando desde las *Flores* de 1605 (y desde sus modelos: Arguijo y Barahona a las puertas tímidamente entreabiertas de la modernidad literaria, acabará convirtiéndose en un asunto más, que competirá junto con los viejos del amor, de la fortuna, de la divinidad y de la muerte. Ese mismo año de 1605, Cervantes acabará de abrir tales portones de la modernidad, o época de la autoconciencia literaria; ocho después, Góngora impedirá que pudieran — al menos durante los tres siguientes siglos — cerrarse. En tan relevante operación del contrarreformismo literario español, la *boscarchea* de Espinosa se dibuja como parte mínima, pero parte al fin, de las nuevas claves, o llaves de la modernidad poética.

El mensaje que es el poema de Espinosa, ha pasado también por el dominio de la materia rítmico-verbal de un auténtico artífice que aspira al *verde lauro* y a la inmortalidad de la escritura grabada en *cedro*, en *mármoles*, en *templos*, de manera que el ámbito cuasi ágrafo del sentimiento y de las *selvas* se tornará en el artificioso de las *pasiones ciudadanas*: este viene controlado por el estudio o un *ornato* que, desde

⁹⁶ Cito por E. Asensio, art. cit., p. 16. Comentan la frase J. O. Crosby y L. Schwartz Lerner, «La silva ‘El sueño’ de Quevedo: génesis y revisiones», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986), p. 121: en todo caso, el *sentimiento* pudo menos que el *estudio* en «El sueño», reescritura de su fuente (Estacio) en dos alejadas etapas de redacción y corrección.

⁹⁷ A. Egido, art. cit., p. 50.

⁹⁸ E. L. Rivers, art. cit., pp. 254-255, cita el texto latino del Brocense; ambas traducciones son mías.

la geometrización petrarquista, alcanza el puerto métrico, léxico y semántico de la poetización cultista o grecorromanizante. Tránsito que, viniendo de la canción, culmina, con la naturalidad (*no te admire*) de una previa experimentación en la poesía hispano-italiana del XVI, en la *boscarecha*. Y, enseguida, en la silva métrica canónica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, A., «Quevedo: de la *silva* al *ovillejo*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 19-31.
- ALCINA, J. F., «Notas sobre la silva neolatina», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 129-155.
- ALONSO, Á (ed.), *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1986.
- ALONSO, D., «Versos plurimembres y poemas correlativos», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 13 (1944), pp. 89-191.
- _____, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1960.
- _____, «Manierismos por reiteración, en Francisco de la Torre», *Strenae*, Salamanca, Universidad, 1962, pp. 31-36.
- _____, «La correlazione dal Petrarca ai petrarchisti», *Pluralità e correlazione in poesia*, Bari, Adriatica Editrice, 1971, pp. 144-179.
- _____, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1980, 2 vols.
- _____, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981.
- _____, y Bousoño, C., *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 9-107 y 335-440.
- AMEZÚA Y MAYO, A. G. de, *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, CSIC, 1951.
- ARGERSOLA, L. L. de, *Rimas*, J. M. Blecua (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- ARGUIJO, J. de, *Poesía*, G. Garrote Bernal y V. Cristóbal (eds.), Madrid, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- ASENSIO, E., «Un Quevedo incógnito. Las “silvas”», *Edad de Oro*, 2 (1983), pp. 13-48.
- BOSCÁN, J., *Las obras de Juan Boscán*, C. Clavería (ed.), Barcelona, PPU, 1991.
- CERVANTES, M. de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, L. A. Murillo (ed.), Madrid, Castalia, 1982, vol. I.
- CETINA, G. de, *Sonetos y madrigales completos*, B. López Bueno (ed.), Madrid, Cátedra, 1981, pp. 249-250.
- CHIAPPINI, G., «El fantasma de la perfecta forma en las silvas de Jáuregui», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 181-211.
- C[LARKE], D. C., «Silva», en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, A. Preminger et al. (eds.), Princeton, University, 1974.

- COTTA LOBATO, D., «La *qualitas sonorum* como recurso expresivo en la poesía de Agustín de Tejada», *Canente*, 1 (2001), pp. 183-231.
- CROSBY, J. O., y SCHWARTZ LERNER, L., «La silva 'El sueño' de Quevedo: génesis y revisiones», *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986), pp. 111-126.
- EGIDO, A., «La silva en la poesía andaluza del Barroco» [1986-1989], en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*, Málaga, Diputación Provincial, 1990, pp. 7-85.
- ESPINEL, V., *Diversas rimas*, G. Garrote Bernal (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 2001.
- ESPINOSA, P., *Poesías completas*, F. López Estrada (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- _____, *Flores de poetas ilustres*, B. Molina Huete (ed.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, pp. 382-387.
- GARROTE BERNAL, G., «Barahona de Soto en las *Flores de poetas ilustres* de Espinosa», en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, J. Lara Garrido (ed.), Málaga, Universidad, 2002, pp. 47-68.
- _____, «Mito y memoria, muerte y moral: careo de tres sonetistas de la Contrarreforma (Arguijo, Martín de la Plata y Tejada)», *Lectura y Signo*, 6 (2011), pp. 63-99.
- GÓNGORA, L. de, *Soledades*, J. Beverley (ed.), Madrid, Cátedra, 1979.
- HERRERA, F. de, *Poesía castellana original completa*, C. Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra, 1985.
- _____, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, I. Pepe y J. M. Reyes (eds.), Madrid, Cátedra, 2001.
- JAMMES, R., «Función de la retórica en las *Soledades*», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 213-233.
- JAURALDE POU, P., «Las silvas de Quevedo», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 157-180.
- LARA GARRIDO, J., «La Cátedra de Gramática de la Iglesia Colegial y la cultura humanística. Elementos para un encuadre de la poesía antequerana del Siglo de Oro», en VV. AA., *La Real Colegiata de Antequera. Cinco Siglos de Arte e Historia (1503-2003)*, Málaga, Ayuntamiento de Antequera, 2004, pp. 221-257.
- LEÓN, fray L. de, *Poesías completas*, C. Cuevas (ed.), Madrid, Castalia, 2000.
- LÓPEZ GRIGERA, L., «Quevedo comentador de Aristóteles: un manuscrito inesperado», *Revista de Occidente*, 185 (1996), pp. 119-132.
- LÓPEZ SUÁREZ, M., «Los madrigales de Barahona de Soto», en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, J. Lara Garrido (ed.), Málaga, Universidad, 2002, pp. 119-133.
- MACRÍ, O., *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972.
- MANERO SOROLLA, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MARTÍN de la PLAZA, L., *Poesías completas*, J. Morata Pérez (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 1995.
- MEXÍA, P., *Silva de varia lección*, A. Castro (ed.), Madrid, Cátedra, 1989-1990, 2 vol.

- MICÓ, J. M., *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990.
- MOLHO, M., «“Soledades”», *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 39-81.
- MOLINA HUETE, B., *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres»*, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- MONTERO DELGADO, J., y RUIZ PÉREZ, P., «La silva entre el metro y el género», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 19-56.
- PETRARCA, F. de, *Canzoniere*, G. Contini (ed.), D. Ponchiroli (not.), Torino, Einaudi, 1964.
- PRIETO, A., *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1984-1987, 2 vol.
- QUEVEDO, F. de, *Sueños y discursos*, J. O. Crosby (ed.), Madrid, Castalia, 1993.
- QUILIS, A., *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1984.
- RICO GARCÍA, J. M., y GÓMEZ CAMACHO, A., «La silva en las preceptivas y tratados españoles del Barroco y del Neoclasicismo», en *La silva*, B. López Bueno (ed.), Sevilla, Universidades de Sevilla y Córdoba, 1991, pp. 87-111.
- RIVA, S., «El asedio a la tradición en Antonio Machado: la poesía de las *Soledades*», *Tropelías*, 18 (2012), pp. 299-307.
- RIVERS, E. L., «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Española*, 36 (1988), pp. 249-260.
- RUIZ de ELVIRA, A., *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 2000.
- RUIZ PÉREZ, P., «La *boscarecha* de Espinosa: del canto del pastor a la escritura del poeta», en *A zaga de tu huella. Homenaje al Prof. Cristóbal Cuevas*, S. Montesa (ed.), Málaga, Universidad-Ayuntamiento-Diputación, 2005, I, pp. 231-262.
- SANTILLANA, marqués de, *Poesías completas*, M. Durán (ed.), Madrid, Castalia, 1980
- TADDEO, E., *Studi sul Marino*, Firenze, Remo Sandron, 1971.
- TASSO, T., *Obras*, I. Ferrer de Alba (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- TEJADA, A. de, «Silva al elemento del Aire», en *Poética silva*, I. Osuna (ed.), Córdoba, Universidades de Córdoba y Sevilla, 2000, vol. I, pp. 70-82.
- _____, *Discursos históricos de Antequera*, A. Rallo Gruss (ed.), Málaga, Diputación Provincial, 2005.
- VEGA, G. de la, *Poesías castellanas completas*, E. L. Rivers (ed.), Madrid, Castalia, 1972.
- VELASCO SÁNCHEZ, J. T., *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*, IV, Barcelona, Montaner y Simón, 1888.
- VOSSLER, K., *La poesía de la soledad en España*, Buenos Aires, Losada, 1946.