

“MENA Y GARCILASO, NUESTROS AMOS”: SOLÍS Y CANDAMO, LÍRICOS NEOCLÁSICOS

RUSSELL P. SEBOLD
University of Pennsylvania

Con la lectura atenta de la poesía lírica de Antonio de Solís y Ribadeneira (1610-1686) y Francisco Antonio de Bances Candamo (1662-1704), confírmase de nuevo el largo auge de los valores neoclásicos en España, así como la alentadora perspectiva de esa *tendencia* literaria. A partir de la muerte de Garcilaso de la Vega en 1536, todo el ideal de un esclarecido grupo de poetas que abraza largas centurias—Boscán, Luis de León, Herrera, los Argensolas, Jáuregui, Gerardo Lobo, Cadalso, Meléndez Valdés, Martínez de la Rosa, Espronceda, Bécquer y muchos más—es remontar a la cumbre del arte poética que se temía haber perdido para siempre con el temprano óbito del noble toledano (Sebold *Descubrimiento*; “Interián”; “Periodización”; “Entre siglos”; “Neoclasicismo”). Los poetas y los críticos se unen en su añoranza de “aquel buen tiempo de Garcilaso,” frase que se convierte en fórmula para todos ellos (Sebold, *Descubrimiento* 65-89); y en 1620, en la Introducción a la *Justa poética del bienaventurado San Isidro*, Lope de Vega escribe: “Trabajan algunos por volver al pasado siglo nuestra lengua” (Porqueras 239). En 1627, en el anónimo *Panegírico por la poesía* (fols. 51, 53), por vez primera en cualquier idioma europeo se llama *clásicos* a ciertos poetas de tiempos modernos, y entre tales varones figura en lugar destacado el Príncipe de los Poetas Castellanos, el dulce Garcilaso de la Vega. Ahora bien: como he dicho en otras ocasiones, aspirar a recuperar el estilo clásico de Garcilaso es ser ya neoclásico.

El momento menos comprendido de lo que yo llamo la *tendencia* neoclásica es el esencial de su transición hacia el siglo XVIII, cuando se formará la *escuela* neoclásica; y en estas páginas espero aclarar algo más la cuestión de esa transición. Mas ¿cómo encajan en el esquema historiográfico resumido hace un momento literatos cual Solís y Bances Candamo, que si hubiéramos de juzgar por lo dicho en los manuales, son dramaturgos de la escuela barroca de Calderón y poetas líricos igualmente barrocos? Objeción al parecer tanto más grave cuanto que una premisa fundamental de los garcilasistas de los siglos XVII a XIX es su agresivo antibarroquismo, que he estudiado en mi libro *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español* (91-121). Sin embargo, recordemos el caso de Juan de Jáuregui que, por un lado, en su *Discurso poético* (1624), ensayo crítico de sello esencialmente neoclásico, arremete contra esos escritores que se engalanan con “palabras horribles y vastas como elefantes” (92); y por otro lado, escribe el poema culterano *Orfeo*, que adolece de la misma *elefancia* que él censura. Trátase de un fenómeno que conocemos muy bien por el mundo literario de nuestro tiempo: entre los practicantes de las letras, suelen darse simultáneamente varios

movimientos, y cualquier escritor curioso va a probarlos todos. No puede, por tanto, extrañarnos la presencia en Solís y Candamo de rasgos *cultiparlantes*, según término paródico de aquel entonces; lo tal vez sorprendente es que al menos en su verso lírico predomine la otra tendencia clasicista, garcilasista, o neoclásica. Tanto más sorprendente es esto, cuanto que, entre los dos, su vivir y crear abraza todo el siglo XVII y alcanza a la cerrada noche del ultrabarroco de finales de su centuria y principios de la siguiente.

En mi artículo "Entre siglos: barroquismo y neoclasicismo," incluido en la lista de Obras Citadas, estudio a cuatro interesantes poetas preneoclásicos—sor Gregoria Francisca de Santa Teresa, fray Juan Interián de Ayala, Gabriel Álvarez de Toledo y Eugenio Gerardo Lobo—, quienes tienen los pies ya más firmemente plantados en el setecientos que en el siglo anterior. Estas cuatro figuras representan el capítulo segundo de la crónica de la transición entre la tendencia neoclásica de los siglos áureos y el siglo neoclásico propiamente dicho, cuyos primeros hitos en este sentido serán la publicación del tomo I del *Diccionario de Autoridades* y el tomo I del *Teatro crítico universal*, de Feijoo, ambos en 1726, y la aparición de la *Poética* de Luzán en 1737; obras en las que se ensalza como modelos a poetas clásicos como Garcilaso, fray Luis, los Argensolas y Solís, sí, he dicho Solís. Pero aun más clave para la transmisión de la chispa neoclásica a las generaciones nuevas es quizá el capítulo primero de la aludida transición, encarnado en poetas como Solís y Candamo; *más clave* he dicho, precisamente por la enorme extensión de tiempo—tiempo del mayor peligro—durante el que su obra fue albergue de la intuición artística y de la sencillez y claridad clásicas, o bien neoclásicas.

Cuando el objeto de la investigación es la poesía, los documentos más convincentes que pueden aducirse son versos. Echemos una ojeada a los primores de la lira de Solís y Candamo. Primero, unos versos de Solís, cuyo sentido queda claro sin su contexto. "¡Cuitado yo, que habiendo un paso breve / de la cuna a la tumba, me embarazan / tantas prisiones para dar un paso!" (*Varias* 65). "Porque constante el mismo sentimiento, / llega ya reprimido a la paciencia" (87). "Tener mil veces la razón delante / y nacer della el ímpetu más ciego" (88). "Nace la rosa, pues, y apenas deja / el botón, cuando un lodo la salpica; / un viento la sacude, otro la acosa; / ájala un lindo, huélela una vieja; / y al fin viene a parar en la botica. / Si esto es ser rosa, el diablo que sea rosa" (97). Y sobre unos suspiros de amor: "Tuyo es el fuego que llevan; / y es el fuego tan amable, / que aun para que tú le veas, / me pesa de que se exhale" (149). Vayan ahora algunas muestras de Bances Candamo: El poeta apostrofa a un río "que manso duerme en la mullida arena" (*Obras* 64). El freno al curso veloz del río "es de un cisne la métrica dulzura" (*Obras* 82) y el río le escucha "pulsar los dulces nervios y suaves" (86). "¡Oh amor, en las venturas siempre avaro!, / ¿un alivio me das con un tormento?" (108). "En el papel del aire el otro día / me escribistes ardientes renglones, / y como eran de nieve los cañones / los conceptos el sol desvanecía" (109).¹ "Músico de luz, mal haya / tu matutina canción, / viviente reloj de pluma, / canoro nuncio al albor" (111). "Si mi silencio escuchaste, / qué culpa tuvo mi voz" (117). "Pensando verter la pena, / derrama el alma en arroyos" (152).

Escuchemos otro par de suspiros, uno de cada poeta. Solís: "en lo breve de un suspiro / hallar canciones cabales" (*Varias* 217). He aquí un precioso ejemplo de poesía intuitiva, en la que queda implícita a la vez la teoría de la poesía intuitiva

que Bécquer expresará con la pregunta: “¿Comprendes ya que un poema / cabe en un verso?” (250; rima XXIX). No es menos hermosa la siguiente hipérbole de Candamo: “para un suspiro de España / aun es todo el viento poco” (*Obras* 151). Todos los versos de Solís y Candamo que hemos citado son otros tantos testimonios de un notable talento para la lírica, mas los dos últimos ejemplos reproducidos, los suspiros, son de esas intuiciones artísticas tan finas que basta una de ellas para afirmar rotundamente que su autor es poeta.

Tanto la obra lírica de Solís como la de Candamo se publicaron póstumamente, en 1692 y 1720, respectivamente; un período dominado por detestables poetastros ultrabarrocos, ya pretenciosos, ya prosaicos, como Tafalla Negrete y Pérez de Montoro,² y la aparición del verso de Solís y Candamo debió de causar sensación. Las *Varias poesías sagradas y profanas* de Solís tuvieron dos ediciones adicionales, en 1716 y en 1732; las *Obras líricas* de Candamo volvieron a editarse en 1729. Por el número de las ediciones se descubre la calurosa acogida de que fueron objeto estos poemarios de sello clásico, aun durante el tiempo menos principesco de la poesía castellana.³ Por la calidad del verso contenido en ellos podían servir de pauta al movimiento que empezó en los años treinta del siglo XVIII y que con Meléndez Valdés se llamaría restauración de la poesía castellana.

Cuando se recuerda que están utilizados ejemplos de poetas como Garcilaso de la Vega y Luis de León para explicar las palabras en el tomo I del *Diccionario de Autoridades* (1726), parece significativo que seis años antes, en 1720, se dedique la primera edición de la lira de Candamo a Andrés Fernández Pacheco, académico de la Real Academia Española e hijo mayor del marqués de Villena, uno de los fundadores y el primer director de la corporación que iba a sacar ese léxico basado en autores clásicos. Al mismo tiempo, parece repararse así por adelantado un agravio; pues Solís estuvo desde el principio en el *Diccionario de Autoridades*. Sus poesías, sus comedias y su famosa *Historia de la conquista de Méjico* se hallan consultadas en los seis tomos del *Diccionario*, y en los preliminares del tomo I el nombre de Solís está registrado tanto en la lista de “autores de verso” como en la de “autores de prosa.” Pero el pobre Candamo está consultado solamente en el tomo II; no se le menciona nunca en las listas de autores elegidos con posterioridad al tomo I; y aun en el tomo II su presencia no está señalada sino en la lista de abreviaturas de nombres de autores citados en ese tomo: “CANDAM. Com. Don Francisco Vances Candámo: Comedias.” Sin embargo, veremos ahora mismo que de nuestros dos poetas Candamo es quizá el más garcilasista y neoclásico, por lo menos el más garcilasista.

La presencia de Garcilaso y otros clásicos de la poesía castellana en el verso de Solís se descubre por una muy fina emulación de los mejores rasgos estilísticos de semejantes poetas. Mas Solís apenas nombra a poetas españoles. En la silva burlesca *Hermafrodito y Salmacis*, se halla mencionado el nombre de Juan de Mena, pero simplemente como símbolo de antigüedad, al ponderar Solís “...cuantas cejas / de pelo en pecho ha habido, / desde que allá, en la edad de Juan de Mena, / se usó llamarlas arcos de Cupido” (*Varias* 301). (A Mena le veremos mencionado en otro texto más iluminador, de Candamo, el cual inspiró el título del presente trabajo.) Casi el único otro poeta español al que se refiere Solís por nombre es Góngora; y en una ocasión, le dice: “Góngora, por Dios, que calle” (*Varias* 126). Pero desde el principio la crítica se fija en el estilo clásico—mejor

dicho, neoclásico—de la lira de Solís y en los modelos de ese estilo. Así, en la breve vida de Solís publicada por primera vez en la edición de 1692, y muy probablemente escrita por el editor Juan de Goyeneche, se incluye una sugerente observación sobre la inmortalidad de los grandes espíritus de la antigüedad y de los tiempos modernos:

No acaban con el último aliento, los que duran en el inmortal retrato de sus hechos y de sus escritos. Así viven aún y vivirán los Aristóteles, los Sénecas, los Demóstenes, los Tulios, los Livios, los Homeros, los Virgilio, los Garcilasos, los Lopes de Vega, los Góngoras; y así también vive nuestro don Antonio de Solís y Ribadeneira, a quien no tuvo envidia, porque no le conoció, la antigüedad. (*Varias* 39)

Los nombres que nos interesan más en este pasaje son, desde luego, los de los poetas: Homero, Virgilio, Garcilaso, Lope, etc. No cabe mejor compañía. Pero más que la distinción de la compañía importa la constitución del grupo; pues se forma por clásicos de la antigüedad (Homero, Virgilio) y clásicos modernos (Garcilaso, Lope), y en España ser neoclásico es imitar ya a los clásicos antiguos, ya a los clásicos nacionales, o bien conjuntamente a los poetas clásicos de esas dos eras. Pues, según insiste José Nicolás de Azara en su Prólogo a la edición de 1765 del verso de Garcilaso, "el poeta que no haya imitado a los antiguos, no será imitado de nadie . . . y Garcilaso se hizo poeta estudiando la docta antigüedad" (*Obras* s. p.). Son significativas las palabras finales del pasaje de la vida de Solís que citamos antes: ". . . don Antonio de Solís y Ribadeneira, a quien no tuvo envidia, porque no le conoció, la antigüedad"; pues aquí el biógrafo se anticipa a Azara al reflejar de modo muy claro la definición clásica-neoclásica de *imitación*, que equivale a *emulación* cuando se trata de la relación entre el escritor modelo y el escritor que se inspira en él. De haber visto la antigüedad clásica lo bien que Solís supo imitar, o sea emular, a sus poetas, hubiera sentido envidia.

Esos dos *nortes* del pensamiento ilustrado—por usar una palabra que era del gusto de ellos mismos—, Feijoo y Mayans, siguen colocando al poeta Solís al lado de Garcilaso y otros grandes *cisnes* clásicos. En su discurso *Paralelo de las lenguas castellana y francesa* (1726)—es una distinción de peso que Solís aparezca mencionado en este monumento del pensamiento literario español—, el simpático ensayista benedictino apunta: "En los asuntos poéticos, ninguno hay que las musas no hayan cantado con alta melodía en la lengua castellana. Garcilaso, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Mendoza, Solís y otros muchos fueron cisnes sin vestirse de plumas extranjeras" (47b). No deja de ser curioso que Feijoo prácticamente coincida con Goyeneche en su selección de poetas castellanos. La forma en que Mayans señala el paralelo entre Garcilaso y Solís tiene en sí una auténtica belleza poética. Me refiero a un pasaje de la *Vida de don Antonio de Solís*, debida al humanista valenciano, en el que se trata de la vejez del poeta y de su retiro de las actividades profanas: "Alternaba don Antonio el dulce lamentar de sus pasadas culpas con los coloquios tiernos de la esperanza en Dios" (Solís, *Historia* 16). Al escribir esta hermosa frase, Mayans piensa en el verso primero de la Égloga I de Garcilaso de la Vega: "El dulce lamentar de dos pastores" (*Obra* 120). Dejaba Solís las dulzuras de la juventud confiada por las dulzuras más seguras de la meditación en la eternidad.

En el caso de Candamo, Garcilaso no es ya un mero modelo estilístico, objeto de la emulación; sino que el poeta siente una simpatía tan absorbente por el toledano, que es llevado por ella a hacer el papel del gran poeta clásico en una obra de su propia creación, a reencarnar al cantor de la flor de Gnido, a ser un doble de Garcilaso, tanto en el terreno militar como en el literario. Pero primero que hablemos de esto, en el poema épico de Candamo, *El César africano*, registremos las menciones de Garcilaso en otras obras suyas. En el *Teatro de los teatros*, obra de preceptiva, el lector encuentra en páginas seguidas dos referencias casi iguales: “las [églogas] del dulcísimo Garcilaso” (28), y “las églogas bucólicas del dulcísimo Garcilaso” (29), ambas en conexión con la idea entonces frecuente de que en otra época tales poemas solían ser el objeto de la representación por actores. La más conocida alusión candamiana a Garcilaso, reproducida en varias antologías de poesía sobre el toledano—por ejemplo, la *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega*, editada por Antonio Gallego Morell, en 1978—viene del poema *Descripción y viaje de Tajo. Idilio*. Trátase de la lira con que Garcilaso acompañaba la letra de su canto, y en estos versos Candamo se dirige al río Tajo:

Allí pende de un sauce en tu ribera
 suavísima reliquia lisonjera
 de Garcilaso, que en tu orilla solo
 o su oráculo fue o el mismo Apolo.
 Faltó el dulce pastor destes contornos,
 tierno Salicio, heroico Garcilaso,
 por quien tal vez dejaron del Parnaso
 la cerviz eminente,
 que hoy hollarse de bárbaros consiente,
 las piérides santas. (*Obras 78*)

Nótese la postura antibarroca implícita en el penúltimo verso: “que hoy hollarse de bárbaros consiente.” Tras nuestro examen de la reencarnación de Garcilaso en *El César africano*, consideraremos otros versos antibarrocos candamianos, de tono más fuerte, los cuales forman el contrapunto del endecasílabo citado en nuestro título.

En una nota marginal al canto VII, en el manuscrito de *El César africano*, Bances Candamo escribe: “Finge el poeta que Garcilaso hubiese querido escribir poema de esta acción que, sobre ser verosímil, se infiere de algunos lugares de sus obras” (cit. Moir 7-29).⁴ Alude Candamo a la posibilidad de un poema sobre las campañas africanas de Carlos V. Garcilaso aparece en la epopeya de Bances en tres formas diferentes. Primero, es personaje, soldado del emperador: “Vuelven los batidores, y orgulloso / su galán conductor a César llega, / el dulcísimo, el tierno, el valeroso / y el culto Garcilaso de la Vega, / héroe de quien el Tajo caudaloso / túmulo y cuna lacrimoso riega.” En otra página de *El César africano*, vemos a Garcilaso en una conversación con el duque de Alba, exponiendo con entusiasmo cómo va a realizar su proyectado poema histórico sobre el gran Carlos, y aquí es donde se produce la aludida reencarnación, pues Candamo asume la identidad del poeta renacentista y habla por él, introduciéndose en la acción del poema y su tiempo histórico. Dice Candamo-Garcilaso en el coloquio con Alba: “Con cuanto ornato en la epopeya cabe, / su noticia exponerte determino / y a tu

genio erudito, lisonjero, / lo verosímil digo y verdadero. / Que en el poema la invención es parte / esencial, defectuosa entre Lucano, / y voy pensando dar verdad con arte / al poema de *César africano*." El contenido de este parlamento del Candamo transformado en Garcilaso se relaciona con el tema de la presencia de la preceptiva clásica en los poetas que encarnan la tendencia neoclásica, el cual examinaremos más abajo.

El último pasaje de *El César africano* que voy a citar para el lazo Garcilaso-Candamo es el más interesante, pues vemos a Bances en plena metamorfosis:

¡Oh musa, tú que al Tajo las montañas
coronaste por él entre rediles,
hospedada en bucólicas cabañas
por sus églogas tiernas pastoriles,
tú que de Albano y César las hazañas
no sin envidia del argivo Aquiles,
le inspirastes después donde resuena
furor de trompa, suavidad de avena.

Díctame tú copiosa, y *de tu amado*
galán alumno cantaré atrevido
el valor, que el ingenio celebrado
en sus números vive encarecido!
¿Qué importa que en la empresa numerado
entre los más supremos no haya sido,
si inflamas con su ardor la mente mía
y el numen es del alma simpatía?

He escrito en bastardilla los versos que me parecen importantes. La musa ama a Garcilaso, y Candamo, al reconocerse como alumno o discípulo del poeta del Tajo, aspirante a nuevo Garcilaso, hallará en la musa el mismo amor y fuerza para cantar atrevido. Y el numen de Candamo, su inspiración, su *inflamación*, como dice él, ¿cuál es concretamente? Pues, es *su ardor*, el ardor de Garcilaso, que Bances quiere recibir en su espíritu, *la mente mía*; y ese *ardor*, o bien *numen*, tiene su origen en una *simpatía del alma*, según se explica en el verso final. La poesía del dulce Garcilaso invita a la simpatía, a "sentir con"; la barroca, no.

Procedamos ya al examen del ejemplo de garcilasismo anunciado desde el título del presente ensayo, el cual se asocia con varios deliciosos chistes antibarrocicos, y así servirá a la vez para introducir nuestro próximo tema, que es la habitual postura anticulterana, anticonceptista de quienes representan la tendencia garcilasista o neoclásica a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX. Para Solís y Candamo semejante dialéctica no se da entre los poetas clásicos españoles y la generación de Góngora, sino entre aquel noble ideal quinientista y los poetas ultrabarrocicos, que las más veces quedan sin nombrar. Cuando Solís y Candamo mencionan a Góngora o algún otro poeta de la primera generación barroca, suele ser para eximirlos de las más fuertes condenas del hinchado estilo *culto*. Todo esto se verá claramente por dos sonetos de los que quisiera hablar ahora. El primero lo escribió un tal don García, alma gemela de Candamo, o bien un álter ego poético a través del cual habla nuestro sonetista, y el motivo de su composición se explica por su título: *Habiendo llegado a la Corte cantidad de poetas cultos, le escribí*

este [soneto] *un amigo*. Es el soneto XXIII de las *Obras líricas* de Candamo.

Debe tratarse de unos juegos florales o concurso poético, pues semejantes espectáculos siempre atraían a los más afectados y detestables remedadores de los estilos que estaban en boga. Ello se desprende asimismo de algunas palabras del primer cuarteto del soneto de don García: “. . . Huyamos, / porque de presumidos de Candamos / fondo han dado en el Rastro cien carretas” (*Obras* 208). Se aclara el plan de tal huida por el primer terceto: “Salgamos luego y las penates musas / escondamos devotos en Batuecas / mientras que graznan aves tan confusas” (*Obras* 208). O sea que para las musas de la “buena poesía,” como siempre se llamaría a la clásica durante el siglo XVIII, menos peligrosa es la compañía de los batuecos y su proverbial simpleza que la de los poetastros ultrabarrocicos y sus pretenciosos graznidos. Tales avutardas no respetan ya ni a los mejores poetas barrocos ni a los clásicos anteriores a éstos, según indica el sonetista en su segundo cuarteto: “A Silveira y a Góngora varetas / ponen cazando voces sin reclamos, / y a Mena y Garcilaso, nuestros amos, / las dulces líras vuelven en trompetas” (*Obras* 208). Aquí se ve que si bien Candamo y don García admiran todavía a Góngora, le reconocen a la vez como origen del cada vez más abusivo culteranismo. Todavía en 1728 Torres Villarroel recurrirá a los graznidos de aves enfadosas para explicar la desaparición de esas otras tan añoradas como dulces líras: “Ahora no suenan sino es cucos y cigarras, chirreando enfadosamente los oídos de los que escucharon aquellas calandrias y ruiseñores. Toda la armonía de este tiempo es sonajas, pitos de capador y zambombas; en vez de águilas reales, se han vuelto bastardos y aguiluchos” (194). Pero no cabe más profundo ni más sincero testimonio de admiración y discipulado que el uso de palabra tan sencilla como *amo* en el soneto que comentamos: “Mena y Garcilaso, nuestros amos.”

Según el siguiente soneto, sin numerar, que es la respuesta al anterior, tan “tenebrosa gente,” como la manada cultiparlante, “enluta con tinieblas el ambiente / cuando más claro el sol alumbra el día” (*Obras* 209). Mas donde con mayor gracia Bances capta la indescifrable tenebrosidad de los poetastros ultrabarrocicos, que el setecientos llamaría góticos, es en la invención de un originalísimo adverbio con el que alude a aquellas regiones boreales de nuestro globo terráqueo donde pasan días enteros sin un solo rayo de luz. Me refiero al segundo cuarteto del soneto de respuesta, dirigido a don García: “Aun no podemos en la noche fría / contra tanto morciélagos viviente / hallar asilo, pues Noruegamente / finge que el rechinar es melodía” (*Obras* 209). Exótico adverbio—*Noruegamente*—cuyo sentido paródico se encarece por el como eco anticipado de él que se oye en la forma antigua del sustantivo *morciélagos*. Va quedando cada vez más claro que Solís y Candamo son espíritus paralelos, y el gran historiador de las conquistas de Cortés incluso se anticipa al soneto boreal del poeta más joven. El soneto de Solís está dedicado a no sé qué horrible peste visitada sobre la ciudad de Milán y se titula *Habiéndose hecho a la desgracia de Milán más de doscientos sonetos en Madrid*. El poeta ve a “. . . Milán amilanada, / más que a polvos, a versos apestada,” y la pobre ciudad se lamenta en estos conceptos: “Aquí de Dios, poetas, turba agreste, / ¿no me bastaba estar polvarizada? / Amainad, amainad la sonetada;⁵ que mal por mal, me quiero mi peste” (*Varias* 99).

Solís y Candamo retornan en diferentes momentos al chiste antibarroco, que cumple siempre la función de señalar el peligroso obstáculo que la afectación

opone al logro del ideal clásico. La silva burlesca de Solís titulada *Hermafrodito y Salmacis* comienza con una confesión del poeta, que él supone horrorizará a todo lector cultipretencioso: "Hablando con perdón, yo tengo gana / (vergonzoso lo digo) de hacer versos, / oscuros no, sí cándidos y tersos" (*Varias* 25); endecasílabo este último que recuerda otro de sentido preceptivo, atribuido a Lope de Vega: "Oscuro el borrador y el verso claro." La muestra más graciosa de la parodia anticulterana se nos brinda en el ya citado idilio *Descripción y viaje de Tajo*, y con ella dejaremos este aspecto de nuestra investigación; Candamo alude a los furibundos ultragongorinos que han querido usurpar la "suavísima reliquia ligera" o lira de Garcilaso que, como ya sabemos, él encontró colgada de un sauce en la orilla del río Tajo, al que apostrofa aquí:

Tu margen sólo pisan hoy dorada
sátiros semicapro horrorosos,
disformes faunos fieros
que interrumpen groseros
el son con que diviertes tu jornada,
inspirando furiosos
rústica flauta en disonante estruendo,
los ecos confundiendo
que ellos mismos no entienden
y los aplausos usurpar pretenden
de la lira colgada y trompa muda
al basto son de la zampoña ruda. (*Obras* 82)

Nunca, ni aun en pleno siglo XVIII, se ha dado sátira antibarroca más devastadora; y sin embargo, los versos citados se compusieron en pleno siglo XVII. Es totalmente absurda la vieja noción de que la postura antibarroca del setecientos español se debiera a la influencia francesa.

El afán neoclásico—afán de ser nuevamente clásico—es ya más, ya menos consciente en Solís y Candamo, pero es en cualquier caso una constante; y junto a signos de ese afán como el garcilasismo y la postura antibarroca, se da en su poesía otro grupo de indicios igualmente reveladores: quiero decir, sus alusiones directas e indirectas a la poética clásica. El que Bances Candamo tuviera extensos conocimientos de la preceptiva clásica se confirma por su ya mencionada obra de doctrina dramática, que en su tercera versión lleva el largo y muy explicativo título: *Teatro de los teatros, de los pasados y presentes siglos. Historia escénica griega, romana y castellana. Preceptos de la comedia española sacados de las Artes poéticas de Horacio y Aristóteles y del uso y costumbre de nuestros poetas y teatros, y ajustados y reformados conforme la mente del Doctor Angélico y Santos Padres* (77). Nótese los nombres de Aristóteles y Horacio. Nótese asimismo lo de "Preceptos de la comedia española sacados de las Artes poéticas de Horacio y Aristóteles." Ser neoclásico en España—no puede repetirse demasiadas veces—significa emular conjuntamente lo clásico antiguo y lo clásico español. En las páginas del *Teatro de los teatros* se hallan citados a la par los tres más celebrados autores españoles de tratados de poética del Siglo de Oro: López Pinciano, Cascales y González de Salas. Es firme y amplio el dominio que Candamo posee de esta doctrina, pese a su lapsus, por otra parte muy humano, en

una ocasión en que atribuyó el *Arte poética* de Horacio a Marcial (*Teatro* 26). Volveremos a citar el *Teatro de los teatros* en los párrafos siguientes, pero resulta mucho más interesante para nuestro intento la presencia de la preceptiva en el propio verso lírico de Solís y Candamo; nivel al que la conciencia de las normas clásicas no puede menos de significar una profunda influencia sobre la creación.

El precepto fundamental para la comprensión del proceso creativo—porque participan igualmente en su formulación la originalidad y el trabajo del poeta—es aquel horaciano de la naturaleza y el arte, esto es, la inspiración y la disciplina, *Arte poética*, versos 408-411, que el fabulista Iriarte traduce: “Dudan si el verso digno de alabanza / del natural ingenio se deriva, / o bien del artificio y enseñanza. / Yo creo que el estudio nada alcanza / sin la fecundidad de la inventiva / ni la imaginación inculta y ruda / es capaz por sí sola del acierto; / pues han de darse, unidas de concierto, / naturaleza y arte mutua ayuda” (57).⁶ Mutua ayuda, dialéctica entre inspiración y razón, que Bécquer caracterizaría así: “Con ambas siempre en lucha / y de ambas vencedor, / tan sólo al genio es dado / a un yugo atar las dos” (191). Cito estos versos porque el clásico consorcio de fuerzas contrarias recordado en ellos es, precisamente por lo clásico, de todos los tiempos en los que se encuentra siquiera un solo verdadero poeta, y tal es el caso de Solís y Candamo, casi solos en medio de las más espantosas barroquerías.

En la *Oración muy devota para la agonía de la Academia*, de Solís, Apolo, dios de la inspiración poética y por tanto encarnación de la naturaleza en el sentido horaciano, se enfada con la loca Luna y defiende el arte, la preceptiva, el estudio, el trabajo que también se le requiere al poeta: “Ese arte, que has culpado, / siguiendo el indigno voto / de archilocos, cuantos arma / la envidia de zambo propio, / es el que ha hecho inmortales / a tantos varones doctos, / de cuyas voces aun duran / los ecos armoniosos” (*Varias* 110). Gócese de toda la inspiración de que se goce, es todavía muy trabajoso ser buen poeta—afirma Solís—; “que no es lo mismo serlo, que pensarlo, / por mucho que los necios lo presuman.” Naturaleza, más arte; sin que se unan, no cabe ser más que versificador.

La relación entre la naturaleza y el arte, la inspiración y la disciplina del poeta, la concibe Candamo como el ensalzamiento de la verdad con las galanuras de la técnica. La verdad equivale a la inspiración por ser, desde luego, esa verdad filosófica en la que pensaba Aristóteles al afirmar que la poesía, a diferencia de la historia, presenta las cosas como debieran o pudieran haber sido. En fin: la verdad como intuición, “y—sobre su aparejamiento con el discurso poético confiesa Candamo—con cuanta invención galante puedo / exornar la verdad, aun no la excede” (*Obras* 213). Fray Pablo Yáñez de Avilés, autor de la Censura estampada en la edición de 1720 de las *Obras líricas* de Candamo, entiende la naturaleza-inspiración-verdad y el arte-estudio-estilo en la misma forma: “Cualquiera—dice—distinguirá el canto del encanto” (*Obras* 44). Resulta iluminativo recordar que el neoclásico setecentista Tomás de Iriarte, que disertará con extensión sobre la naturaleza y el arte horacianos en sus *Literatos en Cuaresma*, en otra ocasión expondrá la relación entre ellos en la misma forma que Bancos Candamo. Pienso en los primeros versos de un parlamento de Albano en la égloga *La felicidad de la vida del campo* (1780):

No, Sileno; las gratas invenciones
 en que, a tu parecer, la poesía
 de la verdad los límites excede,
 son débiles esfuerzos con que intenta
 pintar milagros que pintar no puede.
 Adorna la verdad, mas no la aumenta. (*Poetas* 2: 48a)

"Y con cuanta invención galante puedo / exornar la verdad, aun no la excede," decía ya Candamo en el siglo XVII.

En los poemas candamianos, los conceptos de inspiración y preceptiva también figuran nombrados con términos más usuales: *numen*, *rapto mental* y *furor divino* (*Obras* 211-12), esto es, la inspiración o naturaleza; y *estudioso*, *estudio* y *estudiar* (83, 165, 200), o sea la poética o arte. A la vista del título completo del *Teatro de los teatros*, de Bances, que citamos hace un momento, no sorprende que en esas páginas se encuentren los mismos dos puntos fundamentales de toda la poética. Sobre el arte, el estudio, las reglas, Candamo escribe, respaldándose con la autoridad de los antiguos: "El mismo elocuentísimo Tulio nos ponderó... ser la poesía una ciencia de todas las ciencias, cuando dice: 'Esta tradición tenemos de hombres grandes y eruditísimos, que el poeta debe constar de arte y preceptos, y del estudio y ciencia de todas las demás cosas'. . . Contra estos que, sin cumplir con alguna de estas leyes, se dan la investidura de poetas, exclama Horacio en su *Arte*: . . . 'si ni puedo ni sé cumplir con esto, ¡para qué me aclamo poeta!'" (*Teatro* 83-84). Para Horacio, para Vida, para Lope, para Boileau, para todos los auténticos clásicos y neoclásicos, la naturaleza o inspiración es siempre la primera entre pares de esa insustituible pareja de naturaleza y arte; y así la presenta Bances en forma muy hermosa en su *Teatro de los teatros*, definiéndola como una intuición sublime. En el precioso trozo que sigue, *poesía* significa inspiración; y *naturaleza*, mundo. "¿Quién pinta los cielos que nunca vio—pregunta Candamo—, los palacios del sol y la luna que nunca fueron, y las aulas etéreas y transparentes que nunca supimos, sino la poesía, que se arroja trascendiendo y superando la naturaleza a más de lo que puede ser?" (*Teatro* 94).

Tampoco falta en ninguno de nuestros dos neoclásicos del siglo XVII referencia muy clara a los preceptos concretos que rigen el trabajo del poeta lírico. En la práctica el más importante de éstos es el horaciano de la lima, *Arte poética*, versos 289-294, los cuales, traducidos por Iriarte, son: "Y acaso en letras más ilustre fuera / que lo es en armas el país del Lacio, / si ya las obras de la docta pluma / limasen los ingenios con espacio. / Vosotros, descendientes del gran Numa, / condenad todo verso / que con diez correcciones, / después de muchos días y borrones, / no haya quedado bien pulido y terso" (40-41).⁷ Solís parece que seguía esta regla ya en su juventud, si hemos de acatar lo que se lee en la vida antigua del poeta: "Cuando cursaba en aquellas doctas escuelas [de Salamanca], las admiraba con sus no menos bien *limadas* que ingeniosas poesías" (*Varias* 41; la cursiva es mía).

En los versos siguientes, sobre la presencia de la poética en la misma poesía de varones doctos en ecos armoniosos, Solís da un nombre diferente a la lima, y a la par alude a otros dos preceptos: "¿Qué enseñanza no se debe / a su estilo numeroso? / Alto buril, de quien deja / labrarse el pecho más bronco. / Porque hace obrar al precepto, / entre la dulzura ignoto, / mañosamente mezclando / lo

útil y lo sabroso" (*Varias* 111). La lima se designa aquí como buril; en el siglo XIX, en su arte poética en miniatura o rima III, Bécquer la llamará cincel. Los otros dos preceptos aludidos son el del modelo y el del *utile dulci* o el enseñar deleitando, sobre el segundo de los cuales volveremos más abajo. Comentemos ahora, por tanto, solamente la regla del buen modelo. Horacio les decía a los jóvenes romanos que revolviessen noche y día las obras de los poetas griegos, y los demás autores de poética han recomendado los buenos modelos con no menor entusiasmo, por opinar como el romano que toda la poética, la técnica, se halla como encarnada en los versos de un buen poeta. Igual sentido tiene otro apunte de Solís inserto en el ya citado *Hermafrodito y Salmacis*: "... debo / el acordarme de este asunto nuevo / al gran poeta Ovidio" (*Varias* 299). Y desde el mismo punto de vista, un siglo más tarde, Cadalso explicará el regalo de unos versos suyos y un ejemplar de la poesía de Garcilaso que envía juntos a un poeta joven: "Con prendas de mi amor, reglas del arte" (*Poetas* 1: 256b).

Pero hablábamos del precepto de la lima. Solís apunta un consejo relativo a la poética de los sonetos, el cual recuerda la famosa observación de Boileau de "Hâtez-vous lentement," cuyo sentido no es otro que el de que debe escribirse con suficiente pausa para dejar lugar a la corrección, al pulimento, en fin, a la aplicación de la lima. Los referidos versos de Solís son: "Más templado corred; que sin carrera, / mejor se llega a tan sublimes grados" (*Varias* 325). Recordemos que el citado imperativo de Boileau forma parte del pasaje de su *Arte poética* (versos 171-174 del Canto I) en el que reitera a su modo la ley horaciana de la lima :

Hâtez-vous lentement, et, sans perdre courage,
vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage:
Polissez-le sans cesse et le repolissez;
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez. (27)

Los imperativos de Solís y Boileau tienen a la vez otra fuente clásica antigua, en un dicho atribuido al emperador Augusto, quien pensaba en asuntos militares, aunque sus palabras también se han aplicado alguna vez al proceso creativo del poeta: "Festina lente": Apresúrate despacio (Herrero 93).⁸

Candamo, en su referencia más directa a la ley de la lima, prefiere el mismo verbo que utiliza su contemporáneo francés: *pulir*. En su romance II, poema epistolar autobiográfico titulado *Al primer ministro*, habla, no solamente de su servicio al reino, sino también de su obra literaria: "Poema perfecto he hecho, / la comedia que he pulido" (*Obras* 129). La censura al uso excesivo de las metáforas es en Candamo otra forma de volver sobre la ley horaciana de la lima y la poda, pero representa al mismo tiempo un claro recuerdo del lugar de la *Poética* de Aristóteles donde se lee: "Es noble . . . y alejada de lo vulgar la [elocución] que usa voces peregrinas; y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora . . . Pero, si uno lo compone todo de este modo, habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo" (209). Por de pronto, recuérdese que en *Descripción y viaje de Tajo* Candamo llama "bárbaros" a los poetastros que se atreven a pisar las orillas por donde se paseaba antes el dulce Garcilaso. *Voces peregrinas, barbarismo, enigma*: las palabras del Estagirita

casi parecen una censura antibarroca anticipada; impresión que no deja de confirmarse cuando se miran los versos de Candamo que están inspirados en la crítica aristotélica del metaforismo exagerado. Hacia el final de la composición titulada *Endechas endecasílabas*, Bances interpola esta significativa estrofa: "Valerme de infinitas / comparaciones puedo, / mas veo que ellas solas / son peores que todos los ejemplos" (*Obras* 298). En el poema siguiente, el romance IX, *Al conde de Clavijo, señor de la Aldeguela*, Candamo repite lo mismo en tono guasón: "Ya sabéis que sé llamar / Titán y Pastor de Anfriso / al Sol, con mil tentaciones / de eclípticas y epiciclos" (*Obras* 300).

Según Solís—en unos versos citados antes con otra intención—los varones doctos en ecos armoniosos descubren su ingenio "entre la dulzura ignoto, / mañosamente mezclando / lo útil y lo sabroso" (*Varias* 111). El poeta recuerda aquí los versos 343-344 del *Arte poética* de Horacio, que Iriarte vierte así al castellano: "Mas todos con su voto contribuyen / al que enseñar y deleitar procura, / y une la utilidad con la dulzura" (47-48).⁹ En la crítica—la de José de la Revilla, por ejemplo—, se ha estilado comparar el tratamiento del tema en la *Historia de la conquista de Méjico*, de Solís, con el de la materia heroica en el poema épico: el historiador intentaba "dar a su obra el carácter de la epopeya" (Solís, *Historia* 6). Y Revilla continúa diciendo: "Aquí brilla a un tiempo el historiador y el poeta" (Solís, *Historia* 9). Es significativo, por ende, que en tal contexto semipoético Solís vuelva a aplicar a su propia obra el precepto horaciano del *utile dulci*. En los párrafos dirigidos *A los que leyeren*, a la cabeza de su famosa obra histórica, Solís explica que ha compuesto su obra "ciñéndome a los términos más rigurosos de la lengua castellana, capaz en mi sentir de toda la propiedad que corresponde a la esencia de las cosas, y de todo el ornato que alguna vez es necesario para *endulzar lo útil* de la oración" (*Historia* 23-24).

Coinciden de nuevo nuestros poetas: tanto Candamo como Solís se guían en su verso lo mismo que en su prosa, por la venerable regla horaciana sobre la unión de la dulzura a la utilidad. El título del soneto XXIV de Candamo no peca de corto: *En alabanza del discurso que escribió, para formar una librería selecta, el excelentísimo señor don Antonio Martín, duque de Alba, año de 1691*. Nos interesa el primer cuarteto: "¿Quién inspiró al papel, quién de la pluma / desprendió tantas almas? ¿Quién suave / persuade dulce y aconseja grave / inmensos libros dando en breve suma?" (*Obras* 282). ¿Cabe verso más hermoso para expresar un precepto que el que he escrito en letra cursiva: *persuade dulce y aconseja grave*? En efecto: el propio poeta se inspira tanto por semejantes hermosuras, que cuando en el mismo soneto se le pregunta quién ha sido igual al difícil encargo de loar la singular hazaña literaria del "Gran Príncipe Albano," responde que tan sólo "Don Francisco Candamo, Apolo hispano, / cuyo espíritu sabio en docta llama, / al griego numen vence y al romano" (*Obras* 282). En el *Teatro de los teatros*, Candamo escribe: "Horacio quiere que se mezcle lo útil con lo dulce y, finalmente, donde trataremos de la poesía—dice Bances—, se verá cuánta sea su obligación a no contentarse tan gran arte con sola la vana delectación del sonido" (80).

En una forma u otra se hallan presentes en Solís y Candamo todas las reglas clásicas. En el fondo esa presencia se explica por el hecho de que desde el principio Aristóteles y sus seguidores consideraban las reglas como empíricamente derivadas de la naturaleza—mundo, de la naturaleza—mente creadora y de la naturaleza del

poema. En fin, casi no se podía hacer versos en el mundo natural sin observar la preceptiva. Es más: esas tres naturalezas eran, según el concepto aristotélico, susceptibles de la renovada observación crítica por nuevos poetas y nuevos críticos, lo cual sólo podía llevar a la formulación de reglas nuevas. Postura liberal que tendió a perderse de vista en la Francia de Descartes, pero que se abrazaría de nuevo durante la Ilustración, y hay quizá un fugaz asomo de esto último cuando Candamo alude a “un Aristóteles indagador de las causas” (*Teatro* 106), pero el texto no da para insistir demasiado en ello. Para concluir el presente trabajo, que espero sea algún día un capítulo de mi libro *Poética y lírica en España, 1536-1870*, bástenos simplemente reunir testimonios de la presencia de otros varios preceptos clásicos en la lira de Solís y Candamo.

La idea clásica de la imitación como simulación del objeto real más bien que copia literal de él está presente en ambos poetas. Así, en el primer cuarteto de un soneto que escribió a un artista que le había pintado el retrato, Solís pregunta: “Articioso estilo, que regido / discurre de ese espíritu elegante, / ¿cómo imitas el alma en mi semblante, / y das tanta verdad a lo fingido?” (*Varias* 71). Los términos con que se define *imitar* en el presente pasaje son *articioso estilo*, *regido*, *discurre* y *fingido*; en fin, simulación. Candamo habla de esto en el *Teatro de los teatros*, donde usa tanto el término griego *mímesis* como el latino *imitación*. He aquí su definición: “Introducción de personas metafóricas, que propiamente se dice *mímesis*, por la cual se fingen y representan en la idea palabras, acciones y bultos de personas reales y verdaderas” (63). Donde las palabras clave para indicar que se trata de simulación y no copia son *metafóricas*, *fingen* y *representan*.

Tal vez el medio más eficaz de lograr semejante simulación sea el famoso que Horacio explica así, a través del castellano de Iriarte: “Pintura y poesía se parecen; / pues en ambas se ofrecen / obras que gustan más vistas de lejos; / y otras, no estando cerca, desmerecen. / Cuál debe colocarse en parte oscura; / cuál de la luz no teme los reflejos, / ni del perito la sutil censura. / Por la primera vez agrada aquélla; / ésta, diez veces vista, aun es más bella” (50).¹⁰ Existe en cada uno de nuestros cisnes una evocación preciosa de esta idea horaciana. Miremos el romance *Retrato de Flora*, de Solís: “La retórica y la tinta / sus colores interpongan, / que de la lengua y las manos, / palabras tiñan y obras. / De lienzo el papel se vista, / de pincel la pluma; y todas, / ¡socorro!, que se me apuran / las metáforas pintoras. / Tú, Flora, tú le darás / original a mi copia; / de mi métrica pintura, / materia será tu forma” (*Varias* 161). Candamo interpreta el paralelo pintura-poesía en tres niveles: Al describir a los soldados de Carlos V en *El César africano*, poetiza (1) las pinturas simbólicas que ostentan sus adargas (2), las cuales ya eran poesías mudas (3):

Cifran en las adargas sus amores
enfáticos, que agudo entendimiento
tiñendo las ideas en colores
visible sabe hacer el pensamiento;
semblante a la intención dan los primores
del pincel, sabio en expresar su intento,
¡oh cuánta al alma dan fisonomía
locuaz pintura, muda poesía! (*Obras* 231)

De todos los géneros literarios la poesía es la que depende más de que compartamos experiencias íntimas. Dos amigos de espíritus afines gozan en reunirse para leer un poema. Mas, aun cuando no intervenga un amigo del lector, el goce en la poesía todavía depende de que se compartan vivencias íntimas, pues para el máximo placer ante el arte apolíneo tienen que ser buenos amigos, almas gemelas, el poeta y el lector. En el verso no ha de haber nada que ofenda a la más delicada sensibilidad. ¿Y qué recurso más lógico para evitar esto que el que el poema nazca como producto de una buena amistad; que el que, además de autor, el verso tenga padrino en un amigo bueno pero a la vez objetivo del poeta? Aquí volverá a notarse la gran sabiduría de los clásicos, pues ya Horacio recomienda al poeta la práctica de buscar un crítico justo en un amigo sincero. "En caso de que escribas poesías—amonesta Horacio—, / harás mal si te fías / de adulator maligno / que en astucia imita a la raposa." Al contrario, dice Horacio, se ha de buscar amigo de muy diferente clase: "Aristarco será, censor severo; / no de aquellos que dicen: 'Yo no quiero / en materia tan leve / disgustar a un amigo por sincero'" (Iriarte 60-61, 62).¹¹

Juan de Goyeneche, el editor de Solís, fue por lo visto el amigo horaciano del poeta cuando escribía su celebrada epopeya en prosa: "Debíle no pocas veces—recuerda Goyeneche—la apreciable familiaridad de leerme algunos trozos de su culta y elegantísima *Historia de la Nueva España*, cuando la estaba escribiendo" (*Varias* 57). En este momento de despedida, va a salir un personaje muy simpático que ya conocemos, don García, el alma gemela de Candamo y, sin embargo, crítico eficaz de su buen amigo, a lo Horacio. El leal don García ha corregido el soneto XXV de Candamo, el cual empieza con el cuarteto siguiente:

Tus ojos, don García, le encendieron
cuando discretamente le enmendaron,
pues en fecundos rasgos ilustraron
más sublimes conceptos que leyeron. (*Obras* 283)

Neoclásico, todo esto es neoclásico, si yo entiendo el sentido de tal calificativo.

NOTAS

1 El poeta que Candamo prefiere ante todos los demás es Garcilaso, según ya veremos, pero para el precioso trozo que acaba de citarse tiene modelos en las *Soledades* de Góngora: por ejemplo, en la descripción que el cordobés hace de unas grullas, "caracteres tal vez formando alados / en el papel diáfano del cielo / las plumas de su vuelo"; o bien, el verso: "los anales diáfanos del viento" (Góngora 650, 667).

2 Basta el título de la obra del primero de estos odiosos versificadores como muestra del absurdo estilo que estaba en boga: *Ramillote poético de las discretas flores del amenísimo delicado numen del doctor don José Tafalla Negrete*, Madrid, 1705.

3 Curiosamente, en el verano de 1995, pude ver en las librerías anticuarias de Madrid todas las ediciones antiguas de las *Varias poesías sagradas y profanas* de Solís: la príncipe, de 1692, en la librería de García Prieto; y las de 1716 y 1732, en la de Bardón; donde había, en efecto, dos ejemplares de la edición de 1716, uno de los cuales compré. Bardón tenía asimismo la edición príncipe, de 1720, de las *Obras líricas* de Candamo.

4 Fuera del canto I y fragmentos de los Cantos II y V, incluidos en las tres ediciones de las *Obras líricas* de Candamo, *El César africano* es conocido únicamente a través del artículo de Moir, pues sigue inédito, conservándose su manuscrito en la Biblioteca Británica. Las restantes citas de *El César africano* también se han tomado del artículo de Moir.

5 En la edición príncipe, se lee, por errata, *sotenada*, pero se corrigió en las ediciones de 1716 y 1732.

6 “Natura fieret laudabile carmen, an arte, / quæsitum est. Ego nec studium sine divite vena, / nec rude quid prosit video ingenium. Alterius sic / altera poscit opem res, et conjurat amice.”

7 “Nec virtute foret, clarisve potentius armis, / quam lingua Latium, si non offenderet unum- / quemque poetarum limæ labor, et mora. Vos, / Pompilius sanguis, carmen reprehendere, quod non / multa dies, et multa litura, cœrcuit, atque / perfectum decies non castigavit ad unguem.”

8 “Palabras atribuidas a Augusto (Suet., *Aug.* 25, 4), hablando de que la precipitación y la temeridad son los defectos que más debe evitar un general. Suetonio las cita en griego. Indican que conviene ir lentamente cuando se pretende un trabajo bien hecho” (Herrero 93).

9 “Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando, pariterque monendo.”

10 “Ut pictura poesis erit, quæ, si propius stes, / te capiet magis; et quædam si longius abstes. / Hæc amat obscurum, volet hæc sub luce videri, / judicis argutum quæ non formidat acumen. / Hæc placuit semel; hæc decies repetita placebit” (*Arte poética* 361-65).

11 “...Si carmina condes, / numquam te fallant animi sub vulpe latentes» (*Arte poética* 436-37). “Fiet Aristarchus; nec dicet: Cur ego amicum / offendam in nugis?...” (450-51).

OBRAS CITADAS

- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Bances Candamo, Francisco Antonio de. *Obras líricas*. Ed. Fernando Gutiérrez. Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1949. Ejemplar núm. 263, de una tirada de trescientos ejemplares.
- . *Teatro de los teatros, de los pasados y presentes siglos*. Ed. Duncan W. Moir. Colección Támesis, Serie B – Textos, III. Londres: Tamesis Books Limited, 1970.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas*. Ed. Russell P. Sebold. Clásicos Castellanos. Serie nueva 22. Madrid: Espasa Calpe, 1991.
- Boileau Despréux, Nicolas. *L'Art poétique de Boileau, suivi de L'Épître aux Pisons (Art poétique) d'Horace*. Ed. Jean-Clarence Lambert et François Mizrachi. Le Monde en 1018 324-325. Paris: Union Générale d'Éditions, 1966.
- Feijoo y Montenegro, Benito Jerónimo. *Obras escogidas, I*. Ed. Vicente de la Fuente. Biblioteca de Autores Españoles 56. Madrid: Atlas, 1952.
- Góngora y Argote, Luis de. *Obras completas*. Ed. Juan e Isabel Millé y Giménez. Madrid: Aguilar, 1961.
- Herrero Llorente, Víctor-José. *Diccionario de expresiones y frases latinas*. Madrid: Gredos, 1980.
- Iriarte, Tomás de. *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte*. Madrid: Imprenta Real, 1805. Vol. 4.
- Jáuregui, Juan de. *Discurso poético*. Opúsculos Literarios Rarísimos. Valencia: Duque y Marqués, 1957.
- Moir, Duncan [W.]. "Bances Candamo's Garcilaso: An Introduction to *El César africano*." *Bulletin of Hispanic Studies* 49 (1972): 7-29.
- Panegírico por la poesía*. Sevilla: Oficina de Enrique Rasco Sanromán, 1886.
- Poetas líricos del siglo XVIII*. 3 vols. Ed. Leopoldo Augusto de Cueto. Biblioteca de Autores Españoles 61, 63 y 67. Madrid, Atlas, 1952.
- Porqueras Mayo, Alberto. *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*. Madrid: C.S.I.C., 1968.
- Sebold, Russell P. *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid:

Fundación Juan March /Cátedra, 1985.

———. “Entre siglos: barroquismo y neoclasicismo.” *Dieciocho* 16 (1993): 131-48.

———. “Interián de Ayala en el neoclasicismo español.” En *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. 2ª ed. Barcelona: Anthropos, 1989. 203-20.

———. “Neoclasicismo y romanticismo dieciochescos.” En Vol. 6 de *Historia de la literatura española. Siglo XVIII, I*. Coord. Guillermo Carnero. Madrid: Espasa-Calpe, 1995. 137-207.

———. “Periodización y cronología de la poesía setecentista española.” *Anales de Literatura Española* 8 (1992): 175-92.

Solís, Antonio de. *Historia de la conquista de Méjico, población y progresos de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España*. Ed. José de la Revilla. París: Baudry, 1844.

———. *Varias poesías sagradas y profanas*. Ed. Manuela Sánchez Regueira. Clásicos Hispánicos. Serie II (Ediciones Críticas) XVI. Madrid: C.S.I.C., 1968.

Torres Villarroel, Diego de. *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte*. Ed. Russell P. Sebold. Colección Austral A204. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

Vega, Garcilaso de. *Obra poética y textos en prosa*. Ed. Bienvenido Morros. Biblioteca Clásica 27. Barcelona: Crítica, 1995.

———. *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas*. Madrid: Imprenta Real de la Gaceta, 1765.