

«¿Cuál es la edad mejor para el poeta?»: discursos sobre la edad en tiempos de Cervantes y Lope de Vega*

“*What is the Best Age for a Poet?*”: Discourses on Age
in the Times of Cervantes and Lope de Vega

Rafael Castillo Bejarano

Saint Lawrence University
rcastillo@stlawu.edu

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0681-3806>

RESUMEN

Los escritores y poetas del seiscientos instrumentalizaron los discursos sobre la edad, retomados de la antigüedad por los humanistas en la modernidad temprana, reelaborando a su conveniencia las doctrinas sobre el ingenio natural, el valor de la experiencia o la constitución humoral, para proponer una figura del autor ideal que privilegiara sus propias carreras literarias. Este artículo analiza los discursos confrontados y cambiantes sobre la edad en Cervantes, Lope de Vega y sus contemporáneos como estrategias para reclamar la centralidad en el campo literario según un disputado concepto sobre el autor genuino.

Palabras Clave: Cervantes; Lope de Vega; autorrepresentación; edad; estilo tardío; teoría literaria.

ABSTRACT

Seventeenth Century writers and poets exploited the discourses on age, which early modern humanists inherited from Antiquity, reworking at their convenience theories about natural wit, the value of experience, or humoral constitution, to propound an image of the ideal author favoring their own literary careers. This article examines the confronted and shifting discourses on age by Cervantes, Lope de Vega, and their contemporaries, considering them as strategies to claim centrality in the literary field, in line with a hard-fought concept of the genuine author.

Key words: Cervantes; Lope de Vega; Shelf-fashioning; Age; Late style; Literary theory.

* Agradezco cordialmente a Felipe Valencia la revisión y los comentarios de los que se ha beneficiado este trabajo.

... como si hubiera sido en mi mano haber
detenido el tiempo, que no pasase por mí...
Cervantes

INTRODUCCIÓN

Ante la tesitura de justificar «la ocupación de escribir églogas» en el prólogo de *La Galatea* (1585) Cervantes alegaba de su parte «la inclinación que a la poesía siempre he tenido y la edad, que, habiendo salido apenas de los límites de la juventud, parece que da licencia a semejantes ocupaciones» (2014, 14). La excusa se anticipa a las censuras previstas de quienes, desde el prejuicio desinformado, considerarían la poesía como una «ocupación» inapropiada, y pretende satisfacer solo a las mentes más abiertas con ese prólogo que participa, como otras partes de la novela, del concurrido género de *defensa de la poesía*. Mediante la referencia a su edad, parece acogerse al tópico humanístico de disculpar el coqueteo con la poesía como desliz admisible en la juventud, una excusa empleada por figuras como fray Luis, que retrotrae la confección de sus «obrecillas» a la «mocedad» o casi la «niñez» (2006, 3), o un Herrera forzado a publicar «estos juegos de mi juventud», temeroso de «la culpa que suelen dar los ombres cuerdos a los que embaraçan lo mejor de su vida en semejante ocupación» (2006, 496)¹.

Sin embargo, en el momento en que ofrecía aquellas «primicias de mi corto ingenio» (2014, 12), sirviéndose como autopromoción de la sobreentendida promesa de reincidir, Cervantes ya se encontraba del otro lado del límite, persistiendo inercialmente en la edad madura en una actividad no conveniente según aquellos discursos. En esa primera autorrepresentación autorial, Cervantes nos convencía de su inclinación innata a la poesía a la vez que esbozaba una imagen de madurez experimentada; se nos mostraba en la plenitud de sus facultades como un Dante pero al inicio de una carrera literaria inaugurada, al modo virgiliano, con el género pastoril; estimulaba, también, la complicidad generacional con su jovencísimo dedicatario, Ascanio Colonna. Su autorrepresentación lo alineaba mejor con las nuevas tipologías de los autores profesionales y de oficio, con los que compartía Cervantes la pretensión de hacer de la literatura un *modus vivendi* a caballo entre la búsqueda de patronazgo y la colocación en el emergente mercado editorial de su producción impresa, al tiempo que procuraban un reconocimiento social en torno a esa vocación profesada como un oficio y no un ornato.

¹ Merece la pena constatar la coincidencia de Cervantes con fray Luis, que aduce la «inclinación de mi estrella» y que inicia una defensa de la poesía frente a «los juicios errados de nuestras gentes» (Luis de León 2006, 3). Tomo estos ejemplos del tópico de las *nugae juventutis* de Jiménez Belmonte (2007, 118-119), donde fray Luis y Herrera están asociados al caso de Bartolomé Leonardo de Argensola, que presenta, sin embargo, una diferencia destacable: al considerar *deliciae juventutis* sus poemas que corrían manuscritos, no está ya tan preocupado por el decoro social de esa ocupación cuanto por la calidad literaria de esas versiones primerizas que desearía limar antes de dar a la estampa. Ese tópico reaparecerá a menudo.

Frente a los modelos *amateur* del cortesano-soldado o del humanista, encarnarán nuevos paradigmas que se diversificarán aún más en el primer campo literario español a comienzos del XVII². Compaginando la necesaria búsqueda de patronazgo y la difusión impresa, recurrirán a contradictorios discursos para balancear una imagen atractiva de su persona tanto para los potenciales protectores como para el creciente público lector, pero sobre todo, cada vez con mayor atención, para la propia república de poetas que conforma el núcleo del campo literario, que sanciona dialécticamente los prestigios y cuya mediación condiciona a su vez las preferencias de público y patrones. Los poetas de oficio, como Cervantes o Lope de Vega, que encabezaron aquel primer campo poético español se vieron compelidos a autorrepresentarse recomblando los modelos sociales aceptados y los ensayos de nuevas propuestas distintivas y seductoras³. Para ello, recombinaron a su conveniencia las convenciones, las doctrinas fisiológicas o los modelos canónicos de carreras literarias para imponer unos discursos mediante los que proclamar su aptitud y preeminencia como creadores frente a rivales literarios. Esos discursos, bien presentados expositivamente en paratextos y disquisiciones teóricas o embebidos en sus autofiguras o en la ficción, eran redefinidos dinámicamente y conflictivamente según la coyuntura sociohistórica y el propio fluir de las edades del poeta, como un recorrido por el primer campo poético español nos permitirá comprobar.

LAS EDADES DEL HOMBRE EN LA TEMPRANA MODERNIDAD

La asociación de las edades del hombre con disciplinas como la aritmética, la medicina o la astrología, relacionando los cambios fisiológicos con las facultades físicas e intelectuales, crearon complicados sistemas de correspondencias entre el micro y el macrocosmos, cuyas ramificaciones medievales mantenían una fuerte vigencia en la temprana modernidad, como muestra el rastreo de Elizabeth Sears (1986) que espigamos aquí. Entre los modelos de periodización tuvieron mayor fortuna los cuaternarios y los septenarios. La división en cuatro edades (*grosso modo*, infancia, juventud, edad adulta y vejez), formaba parte de sistemas tetrádicos que asociaban las edades con los cuatro elementos (agua, fuego, aire y tierra), con sus cualidades (combinaciones de frío y calor, sequedad y humedad), con los humores corporales (sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema), con las estaciones del año, con los vientos cardinales, etc. Las divisiones septenarias, también de origen pitagórico, estable-

² Véanse Gutiérrez (2005a) y García Reidy (2013, 19-67) para la descripción de un campo literario afín al modelo de Pierre Bourdieu en las primeras décadas del siglo XVII.

³ Sobre la autorrepresentación autorial adaptando el concepto de *self-fashioning* de Greenblatt, véase también Gutiérrez (2005b). Sobre el concepto de carrera literaria, véase el volumen colectivo de Cheney y de Armas (2002) y la monografía de Lipking (1981).

cían siete etapas ligadas a los siete planetas (desde la Luna a Saturno), de los que recibían una específica influencia. Estos sistemas se perpetuaron, intactos o recombinados en nuevos modelos, incluyendo otros quinaros o senarios como el introducido por Agustín e Isidoro (*infantia, pueritia, adolescentia, iuventus, gravitas y senectus*). Disfrutaron también de gran difusión las representaciones esquemáticas como la rueda (especialmente la que reproduce el esquema *mundus-annus-homo*), la escalera y el arco de la edad, en correspondencia con el celeste, con una edad cimera entre el ascenso y el declive.

Los tratadistas españoles del quinientos reelaboraron los diversos esquemas heredados de la Antigüedad y del Medioevo, propagando la variedad tanto de los límites que definen las etapas como la terminología a la hora de designarlas⁴. Cabe destacar, entre ellos, al doctor Huarte de San Juan, cuyo *Examen de ingenios para las ciencias* fijaba las presuntas relaciones entre la constitución fisiológica, de acuerdo con la medicina hipocrática, y las facultades intelectuales idóneas para cada disciplina y profesión. Además de sus propias reflexiones sobre el temperamento humoral óptimo para el poeta, está bien documentada la influencia de las teorías huartinas en tratadistas de poética como Alonso López Pinciano y Alfonso de Carvallo, o en autores como el mismo Cervantes⁵. Centrándonos en su esquema de edades vitales, Huarte las divide en cinco: «puericia, adolescencia, juventud, edad perfecta y vejez; donde hallaremos que, por tener cada edad su particular temperamento, en unas es vicioso y en otras virtuoso, en unas es imprudente y en otras sabio» (1989, 265). Así pues, Huarte contempla las desviaciones temperamentales de cada edad con respecto a la constitución original de cada persona. La juventud iría desde los veinticinco a los treinta y cinco años, con un temperamento caliente y seco (favorecedor, por tanto, de la facultad imaginativa, que relacionará, y a su zaga algunos tratadistas, con la poesía y la versificación). La «cuarta edad, que es de consistencia», a la que también llamó «perfecta», iría de los treinta y cinco a los cuarenta y cinco años, con una temperatura templada y una sequedad que «hace el ánima prudentísima» (1989, 269). En la última edad, la vejez, se encuentra el cuerpo frío y seco, y aunque va perdiendo todas las potencias, el ánima racional, «con este temperamento frío y seco, es prudentísima» (1989, 270). También el entendimiento aumentado de estas últimas etapas influirá en las reivindicaciones de algunos, como veremos con Cervantes.

⁴ Por ejemplo, Pedro Mexía (1990) acomete una exposición de los diversos sistemas en los capítulos XLIV y XLV de la primera parte de su *Silva de varia lección*. Véase también el étimo «EDAD» en Covarrubias.

⁵ Véase García Berrio (1980, 351-372). Sobre su influencia en la idea de poeta en Cervantes, véase Gilman (1989, 99-108) y Orobitg (2014).

Esa cuarta edad, la *edad perfecta* o *de consistencia*, la *aetas consistendi* de Galeno, merece cierta atención⁶. El término «edad perfecta» remite al menos al capítulo XXIV del *Convivio* de Dante, que la define, designándola también «gioventute», como las dos décadas centrales del decurso vital, entre los veinticinco y los cuarenta y cinco años, precedida de la adolescencia y seguida de la senectud y del *senio* o vejez extrema (2018, 328). Dante, que explícitamente compara la vida con un arco de subida y bajada y que escribió su *Commedia* en lo que consideraba su cénit vital, es una de esas grandes figuras que sirven como modelo de carreras literarias (Lipking 1981, 20-33). El concepto de *edad perfecta* (entendido como un intervalo y no como un año concreto) se encuentra muy extendido en las letras españolas, y se ha conectado acertadamente con la «perfecta edad» del soneto XXVIII de Garcilaso⁷. Bastante llamativo resulta su uso en el «Proemio a los duques de Alba» del *Cancionero* de Juan del Encina (Salamanca, 1496): «Movíme también a la copilación destas obras por verme ya llegar a perfeta edad y perfeto estado de ser vuestro siervo, y parecióme ser razón de dar cuenta del tiempo passado y començar libro de nuevas cuentas» (1996, 27). Coincidiendo con el cambio de edad, el poeta expresa la voluntad de iniciar una nueva etapa, quizá por motivos de decoro social o por amoldar su carrera literaria a determinados patrones canónicos.

Parece existir, pues, una afinidad de opiniones entre filósofos naturales y morales que consideran la etapa media de la vida, la edad de consistencia, perfecta o varonil, la mejor de las edades desde la mayoría de los puntos de vista⁸. Esa opinión competía, sin embargo, con la tradicional reverencia de la

⁶ Así la había designado también Bernardino Montaña de Montserrat en su división cuatripartita de la vida: edad de mancebo o juventud, edad de consistencia, varonil o perfecta (entre los veinticinco y los cuarenta años), primera vejez y segunda vejez (1551, ff. 128r-v), de las que establece así los límites: «Porque el crecimiento representaba la juventud del hombre, en la cual crece su cuerpo hasta ponerse [*sic*] en la edad perfecta que es la consistencia, lo cual suele durar ordinariamente hasta los veinte y cinco años. Después de los cuales viene la otra edad perfecta que se dice consistencia que dura otros quince años poco más o menos, en la cual el hombre ha dejado de crecer y está el hombre en su fuerza y vigor de todo punto. Tras este tiempo viene luego la tercera edad, que es la primera parte de la vejez en la cual el hombre comienza a declinar y perder la fuerza y vigor notablemente, pero todavía queda en la dicha edad fuerza bastante hasta que viene la cuarta edad, que es la última parte de la vejez que en latín llaman *senium*» (1551, ff. 127r-v).

⁷ En primer lugar, por Keniston (1922, 455). Véase también Vaquero Serrano (2006).

⁸ *Cfr.* Oliva (o Miguel) de Sabuco en el *Coloquio de la naturaleza*: «El cremento mayor de la edad, es en el hombre de esta manera: empieza desde su generación, hasta la madurez, y perfección, que es la mitad de la vida, y el decremento mayor es la otra mitad de la vida, que empieza a declinar a la corrupción por la vejez, disminuyéndose, y secándose, hasta llegar a la muerte natural» (1888, 128). Responde al esquema tradicional que ella misma denomina «escalera de la edad» (1888, 130). La respalda a mediados del XVII Baltasar Gracián: «Sossiegase, ya río, en la varonil edad: va pasando tan callado cuan profundo, caudalosamente vagaroso, todo es fondos sin ruido; dilátase espaciosamente grave,

vejez y con la naciente exaltación de la juventud, todas ellas esgrimidas con interesada parcialidad, como ocurrirá con los poetas. La defensa de la vejez como la edad de la sensatez sin pasiones y de la experiencia avisada se remonta al influyente tratado ciceroniano *De senectute* y, en menor medida, a un pasaje del primer libro de la *República* de Platón. Por otro lado, según evidenció José Antonio Maravall (1986, 83-90), irrumpió en el Renacimiento un novedoso discurso en alabanza de la juventud como edad privilegiada. Suele adoptar la forma de una reacción defensiva frente a los vituperios contra los jóvenes, y se articula como un debate que contrapone la juventud (que puede incluir o no la adolescencia o parte de la edad adulta) con la vejez.

Entre los defensores más audaces de tan novedosa postura figuró Sebastián Fox Morcillo, que rebatió el diálogo de Cicerón con su *De juventute*, de 1551. Fox considera la juventud la etapa central de las siete vitales, entre los veintiún y los veintiocho años (1903, 332-333): su edad en el momento de la redacción. Partiendo de la acumulación inédita de conocimiento y tecnología en su época, multiplicados por la imprenta, defiende el rápido y eficiente acceso a la formación para un joven de su tiempo. Además de ejemplos concretos de poetas muy jóvenes, como Catulo y Propercio, su defensa de «la fuerza de ánimo, que especialmente florece en la juventud» (1903, 328) proporciona argumentos fisiológicos en contra de la «ancianidad caduca» (1903, 219), cuya sequedad y frialdad merman las capacidades intelectuales, según unos símiles de ciclos estacionales que se reutilizarán en controversias posteriores⁹. Encuadrado en la polémica entre antiguos y modernos o tradición y progreso, el opúsculo de Fox constataba la percepción de su época como un tiempo que generaba novedades tecnológicas e ideológicas.

TENSIONES GENERACIONALES EN EL PRIMER CAMPO POÉTICO ESPAÑOL

Un período percibido también como de grandes mudanzas fueron los primeros años del reinado de Felipe III, tras la desaparición de su valetudinario padre. Incluso desde el centro del nuevo poder se difundió la ilusión de un cambio de era, con un rey joven que reemplazaba un viejo modelo en colapso. Grandes cambios, a todos los niveles, hicieron concebir el inicio de su reinado

fertiliza los campos, fortaleze las ciudades, enriqueze las provincias y de todas maneras aprovecha» (2009, 288).

⁹ Se expresa Fox Morcillo en estos términos (citamos por la traducción que incluye González de la Calle en su monografía): «Y pues vemos que en la primavera florecen todas las cosas, maduran y fructifican, mientras que se secan durante el invierno, así también durante la juventud no solo observamos el incremento de las fuerzas corporales, sino también el de las propias del entendimiento; en la senectud, por el contrario, á semejanza de lo que ocurre en el invierno, todas las energías decaen» (1903, 330).

como una época de renovación: dobles bodas reales, consolidación del valimiento, redistribución de cargos gubernamentales y palatinos, traslados de la corte, treguas militares, celebración sin fin. Quizá hasta el cambio de centuria contribuyera a la sensación de nueva época. El cambio de modelo de cultura cortesana produjo una convulsión que conmocionó también el sustrato de los agentes culturales atraídos por las necesidades de las élites, que incrementaron su dispendio en servicios de proyección de imagen. Añádase a tanta novedad que muchas de las figuras política o socialmente emergentes pertenecían a una nueva generación de nobles nacidos, como el nuevo rey, en torno a 1580, entre ellos los propios hijos, sobrinos o yernos del valido (Saldaña, Lemos, o Niebla) o figuras como Esquilache, Villamediana, Béjar, Pastrana o Sessa, por citar algunos que tanto condicionaron la creación literaria mediante el mecenazgo y las academias¹⁰. No resulta extraño, pues, que los poetas que competían por el favor de esta nueva generación de patronos articularan también su confrontación coyuntural en términos de nuevas maneras frente a las viejas (innovación frente a tradición, surgimiento de nuevos géneros y modas) y, con aproximada correspondencia, en términos generacionales de los jóvenes frente a los viejos artífices, en un episodio que podríamos enlazar con el debate de *longue durée* de los antiguos frente a los modernos. Los poetas noveles, además de explotar la sintonía generacional con los posibles patronos, se promocionan implícitamente como una inversión a corto y largo plazo.

Desde esta perspectiva, de acuerdo con Carlos Gutiérrez, el enfrentamiento temprano entre Quevedo y Góngora en Valladolid respondería, más que a criterios estilísticos, a «una colisión de antagonismos generacionales y simbólicos: maduro frente a joven, poeta consagrado frente a poeta novel» (2005a, 172), entre otros factores que rigen las dinámicas de la distinción del primer campo literario español. En esos términos generacionales entienden también estudiosos

¹⁰ Diego de Sandoval y Rojas (1587-1626), hijo del privado, mantuvo una famosa academia literaria y protegió a literatos como Luis Vélez de Guevara o Antonio Hurtado de Mendoza, además de apoyar desde el comienzo los grandes poemas gongorinos (Sieber 1998). Pedro Fernández de Castro, VII conde de Lemos, sobrino y yerno del valido, protector de Cervantes, puede considerarse como el modelo de mecenas del período (Enciso Alonso-Muñumer 2014). Juan Manuel Alonso Pérez de Guzmán (1579-1636), conde de Niebla antes de heredar el ducado de Medina Sidonia, yerno de Lerma, ejerció un importante papel de mecenazgo de poetas (Ponce Cárdenas 2009). Sobre la vida y la obra poética de Francisco de Borja y Aragón (1577-1658), príncipe de Esquilache, véase Jiménez Belmonte (2007). Sobre Juan de Tassis y Peralta (1582-1622), conde de Villamediana, poeta y asiduo de salones y academias, véase la introducción a sus *Obras* por Juan Manuel Rozas (1969). Sobre el mecenazgo de Alonso Diego López de Zúñiga Sotomayor y de Guzmán (1577-1619), duque de Béjar, véase el volumen colectivo coordinado por Gonzalo Santoja (2006). El duque de Pastrana, Ruy Gómez de Silva (1585-1626), coleccionista y bibliófilo, mantuvo junto a su hermano Francisco la célebre academia Selvaje (Sánchez 1961). Luis Fernández de Córdoba y Aragón (1582-1642), duque de Sessa, fue protector y patrono de Lope de Vega durante la segunda mitad de su vida.

como Ruiz Pérez (2006, 63) la exclusión de Cervantes de un escaparate tan eficazísimo como las *Flores de poetas ilustres*, la antología que el joven antequerano Pedro de Espinosa recopiló y dedicó en aquel Valladolid de 1605 al igualmente joven duque de Béjar (y en la que el *novísimo* más joven era Quevedo). Afirmaba Espinosa haber rechazado algún poema al estilo de Castillejo o Montemayor, «venerable reliquia de los soldados del tercio viejo», o sonetos «cargados de espaldas o cortos de vista», «que ya gozaron su tiempo» (2006, 159). Después de haber cernido más de doscientos caíces de poesía, ningún verso de Cervantes había pasado a la selecta «flor de harina» de la antología. Claro que Cervantes, que anhelaba ser, quizá como los incluidos en la antología, «poeta ilustre, o cuando menos magnífico [sic]» (2016, 14), se desquitará con la misma violencia simbólica en el *Viaje del Parnaso* (1614), cuando el dios Mercurio, en otra expresiva imagen de cribado que sin duda parodia la del prólogo de Espinosa, «zarandó mil poetas de gramalla» (2016, 41) sin que pueda hallarse en el listado, uno de los más inclusivos, el nombre del joven antólogo antequerano (que podría ser entonces, en su nueva condición de clérigo, uno de esos poetas que vistieran gramalla).

Otro de aquellos violentos ataques, poco después de sacar «con todos [sus] años a cuestras» (1998, 11) su primer Quijote (dedicado, no sin cierta retransacción provocadora, al mismo prócer que las *Flores* de Espinosa), fue un sonetazo hiriente tildándolo de caduco, cuyo primer terceto arremete por el flanco de la edad¹¹:

Sin dientes muerdes y caducas ya,
honra a Lope, potrilla, ¡oh, guay de ti!,
que es sol, y si se eclipsa, lloverá.

La pedrada venía de un defensor de Lope, si no del mismo Fénix, a quien una reciente enemistad lo unía más íntimamente que la amistad primera¹². Algunas acusaciones las reelabora literariamente el mismo Cervantes: quizá este soneto sea un referente para que Lope aparezca ridículamente llovido de una nube de poetas en el *Viaje del Parnaso*, como sostiene Chivite (2008, 260). Sin duda, las referencias a la edad, a la consecuente falta de dientes y a su mano impedida (el segundo cuarteto comienza: «Para que no escribieses orden fue / del cielo te mancasen en Corfú») son reelaboradas por Cervantes en su propio autorretrato burlesco como tullido y decrépito en el prólogo de las *Ejemplares* (desdentado, lisiado, y ya verdaderamente cano), para acrisolar su valía como artífice, semejante a aquellas divinidades mitológicas de aspecto deforme, como

¹¹ Es el soneto «Yo que no sé de la, de li ni le» del que existen varias versiones. Seguimos la edición de Eduardo Chivite (2008, 259-261), quien lo fecha en torno a 1605.

¹² Numerosos estudiosos exploran las circunstancias y las razones de las desavenencias, como Nicolás Marín (1973, 17-29), y más recientemente, Abraham Madroñal (2012) o Alfonso Martín Jiménez (2014).

Vulcano, contradictoria y capazmente entregadas a la creación de belleza (Gaylord 1983, 100).

LOPE EN SU «MEJOR EDAD»

Al muy joven Lope, por cierto, lo había elogiado Cervantes en el «Canto de Calíope» de *La Galatea* en términos que encarnaban la portentosa figura del *puer senex*:

Muestra en un ingenio la experiencia
que en años verdes y en edad temprana
hace su habitación así la ciencia,
como en la edad madura, antigua y cana (Cervantes 2014, 374).

El elogio positiviza una juventud potencialmente disruptiva adjudicándole una prudencia anticipada y la sabiduría esperable con las canas, en una fórmula tradicional que aplica también a los entonces jóvenes Argensolas: «Edad temprana, pensamientos canos» (2014, 219)¹³. La figuración debía ser grata al Fénix, pues como nos muestra Sánchez Jiménez (2006, 54), Lope se pintó a sí mismo, en cuanto la edad y las críticas se lo permitieron, explotando su imagen de enamorado cuyo ardor juvenil, inflamado por la pasión amorosa, según las convenciones médicas combinadas con la teoría neoplatónica del *furor* por tratadistas como Carvallo, añadían al ingenio natural cualidades singulares para la poesía¹⁴. Tanta defensa del ingenio natural y del furor poético podría interpretarse además como una liberación de las imposiciones del arte acerca de la imitación y, por tanto, un gesto de rebeldía del joven Lope ante la servidumbre de la tradición, un grito de *non serviam!*, diríamos nosotros, ante los modelos consagrados¹⁵. Incluso los retratos que antepuso al frente de sus primeros libros nos lanzan una mirada de una juventud retadora¹⁶. Esos grabados refuerzan las continuas referencias a su precocidad creadora para convencer del ingenio natural sobre el que basa su figuración poética. Desde niño, precoz como un nuevo Ovidio, todo lo que cantaba era verso, según justificaba retrospectiva-

¹³ Ver en Curtius (1995, 149-153) la raigambre clásica y la pervivencia del tópico *puer senilis* o *puer senex*. También rastrea la tradición de la *canicie* como metonimia de la sabiduría y la prudencia de la vejez.

¹⁴ Los beneficios del ardor del enamorado a la sequedad y calor completan la adaptación de las teorías huertinas por Carvallo (1997, 98). Gary Brown (2009a) analiza las contradicciones discursivas y prácticas de la poesía amorosa de Lope frente a críticas literarias y morales.

¹⁵ Véase Gary Brown (2009b, 34-35). Presentaría, pues, una rebeldía frente a la tradición en consonancia con las posturas de Fox Morcillo.

¹⁶ Ignacio García Aguilar (2006) analiza los grabados y los retratos textuales en sus impresos.

mente su carrera literaria en la segunda parte de *La Filomena*¹⁷. La adhesión implícita al tópico del *poeta nascitur* privilegia el ingenio natural en el par *ars / natura* y lo afianza en la hegemonía del campo de la poesía llana, en pugnaz competencia por el gusto frente a la naciente marea de una nueva poesía que fija el valor en el arte y la erudición¹⁸. Los poetas cultos desestiman con creciente desprecio la validez del terno *juventud / ingenio natural / llaneza* que Lope esgrime, como lo criticó tempranamente Góngora en el soneto-respuesta que dio «A cierto señor que le envió la *Dragontea* de Lope de Vega»: «potro es gallardo, pero va sin freno». Falta el freno (de la inteligencia, de la erudición) al brío y la gallardía de la juventud, ridiculizada indirectamente en el símil del primer terceto sobre su estilo meliflúo:

La musa castellana bien la emplea
en tiernos, dulces, músicos papeles,
como en pañales niña que gorjea (Góngora 2019, 626).

Según Orozco Díaz, Góngora «[v]e las dotes de brío juvenil, de naturaleza impetuosa de Lope, aunque le reproche la falta de contención y reflexión» (1973, 105). Al tratarlo despectivamente con el diminutivo «Lopillo»¹⁹, el cordobés caricaturiza al mismo tiempo su pose de engañosa juventud y su puerilidad poética. La crítica de su estilo desvaído por los poetas cultos será solo otro más de los múltiples frentes desde los que Lope recibirá ataques y ante los que tendrá que reacomodar su discurso y su práctica²⁰. Especialmente ilustrativo de ese replanteamiento incesante es el enjuiciamiento de la figuración

¹⁷ Así se recordaba el poeta de niño: «Pero antes de esta edad, en la más tierna, / cuando la sangre a la razón gobierna [...], / versos sin forma en embrión brotaba [...]; / y [cuando] el alba de claveles y jazmines / la frente componía, / yo mis versos también, con viva fuerza / a quien sin arte el natural esfuerza» (Lope de Vega 1989, 597-598). Imita los célebres versos de la Elegía X del cuarto libro de los *Tristia*: «sponte sua carmen numeros veniebat ad aptos, / et quod temptabam scribere versus erat» (Ovidio 1987, 84). Volvemos a tratar de esta elegía al hablar de Cervantes. Todavía al incluir a su padre en el Laurel de Apolo, Lope seguía agigantando el mito de su prodigiosa precocidad: «Efectos de mi genio y mi fortuna, / que me enseñasteis versos en la cuna» (Lope de Vega 2007, 278-279; véase la nota del editor).

¹⁸ En tal sentido constituiría un manifiesto el *Libro de la erudición poética*, de Carrillo y Sotomayor.

¹⁹ El primer caso, en el famoso soneto «Por tu vida, Lopillo, que me borres», contra las torres heráldicas al frente de *La Arcadia*; el segundo, recogido por los Millé y Giménez aunque no por Carreira, en el soneto: «Embutiste, Lopillo a Sabaot» contra el último soneto de las *Rimas*. Habría que añadir la cómica quintilla «Dicen que ha hecho Lopico», a menudo atribuida a Góngora.

²⁰ Los ataques critican su erudición improvisada en polianteads, su teatro disparatado, la inmoralidad de vida y poesía, o el desconocimiento de las reglas del arte, y desencadenaron «guerras literarias» de diverso calado. Ver Entrambasaguas (1967) o Xavier Tubau (2007, 2010), entre otros.

poética de sus años de juventud en circunstancias cambiantes a lo largo de su vida²¹, que en ocasiones adquiere el aspecto de condena más o menos sincera de su propia producción anterior, cuyos defectos atribuye a su juventud. Haciéndose eco de quienes critican sus escándalos y los versos que los publican, a menudo la autocensura de poesía y vida obedece a motivos del decoro social, moral o religioso exigido para la posición, estado o cargos a los que aspira²². Así se entienden las palinodias y los propósitos de enmienda como los que aparecen en las *Rimas sacras*:

¿Quién sino yo por el abril florido
de caduco laurel se coronara,
y la opinión mortal solicitara
con tanto tiempo, en tanto error perdido? (Lope de Vega 1989, 299).

Paradójicamente, estas manifestaciones públicas de contrición agustiniana reformulan el tópico *fabula quanta fui* que redondea un modelo de carrera literaria horaciano o petrarquista, y renuevan, vigorizada, la imagen autorial de la que el Fénix finge querer desligarse²³. Mayor importancia para nuestro tema ofrecen los casos en los que Lope enjuicia la calidad literaria de su obra juvenil, porque introducen profundas reflexiones sobre la edad en las aptitudes de un poeta. Hay un atisbo de esa inquietud en la primera carta que envía al duque de Sessa en 1606, donde le anuncia que ha concluido su *Jerusalén*, que no verá publicado, no obstante, hasta 1609. «Es cosa que he escrito en mi mejor edad, y con estudio diferente que otras de mi juventud, donde tiene más poder el apetito que la razón» (2013, 103). McGrady ha conectado con buen tino la referencia a «mi mejor edad» con la «edad perfecta» del soneto garcilasiano y con el *Convivio*, como hemos visto. La idea de que su literatura actual supera con su «estudio diferente» las obras juveniles no es un pensamiento improvisado a vuelapluma por un Lope que busca impresionar en esa primera carta a quien será su patrón, sino meditado detenidamente, como podemos comprobar

²¹ Juventud expresada en infinitud de formulaciones, como «florida primavera», «verde primavera» o «verdes años», entre otras. Así en los versos «¡Ay!, mi primera juventud, que en flores / pasó lo que debiera en dulce fruto» (en la epístola «A don Diego Félix de Quijada y Riquelme» Lope de Vega 1989, 726).

²² Ver en Sánchez Jiménez el capítulo «El pecador arrepentido», en especial, su propósito de enmienda en las *Rimas Sacras* (2006, 176-181). Por otra parte, Carlos Gutiérrez (2005a, 134) apunta con acierto que el estilo de vida y su celebración en poesía amorosa suponía, por motivos de decoro social, un obstáculo insalvable para las posiciones a las que aspiraba (a saber, cronista real y, quizá, *poeta laureado*).

²³ Cfr: el apóstrofe «Al lector» de Quevedo al frente de *Un Heráclito cristiano*: «Tú, que me has oído lo que he cantado y lo que me dictó el apetito, la pasión o la naturaleza, oye ahora con oído más puro lo que me hace decir el sentimiento verdadero y arrepentimiento de todo lo demás que he hecho, que esto lo lloro porque así me lo dicta el conocimiento y la conciencia, y esas otras cosas canté porque me lo persuadió así la edad» (1998, 15).

al encontrarlo repetido en la dedicatoria del poema a Felipe III, ante quien también se promociona como avezado historiador y poeta:

Ricardo ilustre, [será el] asunto glorioso
de mi mejor edad, si vuestra mano
al alma de mi pluma infunde aliento,
que iguale la esperanza al pensamiento.
Yo que canté para la tierna vuestra
los amores de Angélica y Medoro,
en otra edad, con otra voz más diestra
de vuestro sol el vivo rayo adoro (Lope de Vega 2003, 28).

Para resaltar el efecto del sintagma, lo ha asociado con la nota marginal: «Alquindo dijo que la prudencia y el tiempo tienen grande conformidad»²⁴. La estrategia de autopromoción es transparente: ahora, en su «mejor edad», «con otra voz más diestra» que con la que compuso aquellos no tan perfectos libros juveniles, compondrá la gran epopeya nacional equiparable a la del Tasso, pues biunívocamente está conectando sus capacidades creativas con el momento óptimo de su edad presente.

Lope continuará reevaluando su obra con una severidad que parece tener en cuenta las críticas recibidas, dejando entrever alguna insinuación de repudio de su producción temprana por la posible falta de calidad literaria que lo atormenta más soterrada y sostenidamente a lo largo de los años²⁵. En ningún momento aflora con mayor mortificación ese silenciado torcedor como en la epístola dirigida a su amigo y antiguo mecenas, el poeta Juan de Arguijo, incluida en *La Filomena* (1621), en la que dedica un extenso pasaje de honda angustia existencial al acelerado paso de la vida (desde el verso 46 hasta el 114), admirado de verla «tan ligera y corta» (v. 47). No lo hace solo como un aviso moral al uso que advierte de la fugacidad del tiempo, sino lamentando la brevedad de la vida en relación con sus aspiraciones como poeta consagrado:

Mas cuando un hombre de sí mismo siente
que sabe alguna cosa, y que podría
comenzar a escribir más cuerdamente,
ya se acaba la edad, y ya se enfría
la sangre, el gusto, y la salud padece
avisos varios que la muerte envía.
De suerte que la edad, cuando florece,
no sabe aquello que adquirió pasando,
y cuando supo más, desaparece.
¡Oh quién pudiera recoger, rasgando

²⁴ Sobre el filósofo árabe Alquindo o Al-Kindī, véase Tornero Poveda (1992).

²⁵ Todavía en la tardía «Égloga a Claudio» se replanteaba la calidad de su producción *de pane lucrando*, y no podía ocultar su «anxiety about the value of his literary achievement» (Terry 1993, 121).

tanto escrito papel, pues cuando un hombre
comenzara mejor está acabando! (vv. 55-66) (Lope de Vega 1989, 781).

Sobre los humores que predisponen a él, la importancia del aprendizaje y la experiencia acumulada con los años de oficio se imponen sobre el ingenio natural. Emite un enjuiciamiento negativo de parte de su obra juvenil, que incluso rasgaría, pues no queda a la altura de sus exigencias y capacidades actuales, adquiridas con el estudio y el ejercicio continuo. Qué macabro sinsentido: que, al alcanzar la experiencia y la capacidad de reflexión conferidas por los años, comiencen a enfriarse los bríos, estorbados aún más por los achaques de la vejez y la enfermedad. No solo lo abrumba el acuciente adagio *ars longa, vita brevis*, sino la asunción de que no toda esa breve vida es igualmente productiva en términos de calidad literaria, y el vértigo de ver acercarse la vejez en la que su creatividad seguramente mengüe. La desazón de Lope se agiganta al relacionar su propia edad con la edad del tiempo absoluto sobre la que su vida corre, y un escalofrío de escepticismo lo sobrecoge al enfrentarse al enigma de su propia trascendencia literaria, recordando una extrañísima teoría que cunde supersticiosamente entre los literatos:

Dicen que en todo siglo, ¡cosa extraña!,
ha de tener Apolo un hombre solo;
rigor que la verdad nos desengaña.
Bueno estuviera monseñor Apolo
con sólo un hombre en tiempo de cien años,
y hablando nuestra lengua el otro polo [...]
En fin, en una edad muchos escriben;
pero si en ésta no ha de haber más de uno,
¡oh cuántos a escucharme se aperciben! (vv. 88-102) (Lope de Vega 1989, 782)

En cada edad, en cada época, en cada siglo, solo aparece un único poeta de valía digno de recordarse eternamente, severa ley enunciada a menudo por diversos ingenios²⁶. Lope la repite en otras ocasiones, incluso para contradecirla mediante una abundancia de ingenios que no llega a cancelarla, pues surge

²⁶ Hemos localizado la más antigua referencia a esta peregrina idea, para desmentirla mediante la nómina de poetas, al arranque del canto XXXIII del *Carolo famoso* de Luis de Zapata (1566): «No tienen estos tiempos que quejarse / de los cielos, con ellos muy piadosos, / pues ha tenido ingenios que igualarse / pueden con los antiguos más famosos:/ si en un siglo uno o dos pueden contarse, / diré yo agora tantos ingeniosos, / tantos que en escribir son señalados, / que escurecen la fama a los pasados» (editado en López de Sedano 1774, 329). En otra polémica con Lope la esgrime Diego de Colmenares, alrededor de 1624: «Esto [que cada cual decida cómo ha de ser el lenguaje poético] no es posible, pues se compone un poeta de tantas y tan altas partes, que quieren decir que ningún siglo produce más de uno, aunque el presente ha producido tantos millares de versistas» (Tubau 2007, 197). Tubau no documenta el tópico, pero sí lo hace Conde Parrado: véase la nota 111 de su edición digital (2015). Colmenares la esgrime para respaldar la indiscutible primacía de Góngora en el campo poético.

entonces la duda de si esos nombres son verdaderamente memorables, dignos de nombradía perpetua²⁷. En esta ocasión la rechaza sin demasiada convicción y, como obligado a elegir al gran poeta de su tiempo, desliza el nombre de Bartolomé Leonardo de Argensola, sin duda evitando reconocer a otro rival más amenazante. Al tiempo que se debate, calavera en mano, entre el ser o no ser poético –una salvación por la fama *post mortem* con paralelos con la soteriología cristiana–, contemplando en perspectiva hacia el pasado y el futuro su carrera literaria, se plantea la lacerante pregunta: «¿Cuál es la edad mejor para el poeta?» (1989, 782 [v. 85]), pero en lugar de una respuesta conclusiva nos confirma la diversidad de pareceres confrontados que van apareciendo en este estudio: «No sé cómo os lo diga: que en España / es varia en opiniones esta seta» (1989, 782 [vv. 86-87]).

LAS CONTRARIAS OPINIONES EN SUÁREZ DE FIGUEROA

En la secta o república de los poetas se enfrentaban opiniones contrapuestas sobre esta pregunta central a nuestro asunto, como lo ilustra por los mismos años un pasaje de otro rival de Lope y Cervantes, Cristóbal Suárez de Figueroa, recogido en *El pasajero* (1617). El personaje de don Luis, joven aficionado a los versos, le ha descubierto su vaga intención de imprimir sus poesías al Doctor (trasunto del autor), a lo que este le contesta:

Doctor. [...] Mas si, con todo, quisiéredes perseverar en él [el libro], sería de opinión no dilatádeses mucho el poner manos en la obra. Entre las edades del hombre, es para escribir más capaz la varonil. Hállanse entonces las potencias dispuestas con más igualdad, los sentidos más perspicaces, más sutil la imaginativa y toda la armonía corporal más apta para cualquier empresa y ocupación (1988, 209-210).

El Doctor prefiere la edad varonil (debemos entenderla como la edad adulta, equidistante entre la juventud y la vejez, y equiparable a la edad perfecta) por razones de temperamento humoral que llevan al punto óptimo las facultades

²⁷ La esboza para poner en duda la valía de tanto poetaastro en el prólogo de *El peregrino en su patria* (1604): «En España se tiene por sin duda que no ha nacido poeta en este siglo; ¿cómo hay tantos que quieren serlo?» (Lope de Vega 2016, 114). La enuncia también en el *Laurel de Apolo*: «que si un poeta cada siglo tiene / a tal felicidad España viene / que tiene muchos siglos de poetas / en una sola edad» (Lope de Vega 2007, 462); como en tantos otros listados de poetas, Lope se sirve de una pléthora de nombres para no reconocer a ninguno por encima de él mismo.

creativas²⁸. Don Luis contrapone otra opinión bastante extendida que prefiere la juventud:

Don Luis. Contraria opinión tenía, movido no de pocos ejemplos. Muchos libros he leído donde procuran sus autores hacer particular conmemoración de sus verdes años. Muévense, según imagino, con dos intentos: con el de que pasen con menos culpa los yerros cometidos por defeto de edad, y para que se colija lo que se puede esperar de su talento en la más nerviosa y aprovechada (1988, 210).

Resulta revelador el reconocimiento de que las opiniones enmascaran intereses y estrategias particulares. Esos «intentos», bastante comunes, como veremos, son, por un lado, disculpar las posibles imperfecciones de los *delicta juventutis* o la ligereza de los *juguets* (o *flores*) *de juventud*, según el caso, evitando, por tanto, las críticas severas²⁹, y por otro, vender las *primicias del ingenio* como una promesa de mejores frutos y de una larga carrera literaria en el futuro (como había hecho Cervantes en la dedicatoria de *La Galatea*)³⁰, cuando no las dos intenciones al mismo tiempo³¹. La extensa respuesta del Doctor desmiente categóricamente ambos «disparates»: que admitan disculpa las imperfectas obrillas juveniles, y que estas sean, además, garantía de obra posterior. «Cuanto a lo primero, los bien entendidos culpan, en lugar de disculpar, a los que, confundiendo los tiempos, en vez de pretender ser discípulos, se jatan [*sic*] ya de maestros» (1988, 210), y defiende un aprendizaje cursado mediante el estudio del arte y la ejercitación, expresados en términos de «doctrina y experiencia». Implícitamente se aboga por una formación instituida

²⁸ Como anota López Bascuñana en este pasaje, Figueroa presentó en otras obras del género de la miscelánea una periodización en siete edades (*Plaza universal*) o de seis (*Varias noticias*).

²⁹ La estrategia es antigua. Así captaba la benevolencia de los Reyes Católicos, sus dedicatarios, Juan del Encina al publicar su *Cancionero* entre los límites de la juventud y la edad perfecta, como vimos: «Y bien creo en esta mi copilación avrá tanto de malo que lo bueno no se parezca, mas esfuerço con esto que todas son obras hechas desde los catorze años hasta los veinte y cinco, adonde para lo que en mi favor no hiziere me podré bien llamar a menor de hedad» (1996, 4).

³⁰ El mismo Doctor, poeta él también, anuncia que comunicará con sus interlocutores «algunos de los versos que como *primicias de mi corto ingenio* ofrecí a las Musas en mis verdes años» (119), exactamente la misma terminología cervantina («estas primicias de mi corto ingenio») de *La Galatea*.

³¹ Por ejemplo, en la dedicatoria de *La moschea* (1615) de José de Villaviciosa (1589-1658) a Pedro de Rábago: «Reciua V. M. este de la manera que nuestro Poeta Latino ofrece el suyo a su emperador, como cosa de entretenimiento y juego, y por primicias de mi pequeño estudio, ocupado en continuos pleytos desde el principio de los años de mi juventud: que animado con el favor de V. M. espero adelantarme, ofreciendo aora con el deseo lo que Virgilio en el mismo lugar, diciendo: “Posterius graviore sono tibi Musa loquetur / Nostra, dabunt cum securos mihi tempora fructus”». El uso de los versos del apócrifo virgiliano persiguen ajustarse desde la juventud a un modelo de carrera literaria consagrado por la tradición.

según un modelo gremial de maestros y discípulos. La «petulancia» y el afán de notoriedad impulsan a algunos jóvenes «casi en años de mantillas» a publicar obras tempranas que en un primer momento sorprenden, «desiguales sumamente a lo que se podía esperar de su corta suficiencia», pero que, examinadas entonces con mayor detenimiento, se desenmascaran como engendros compuestos de plagios y de hurtos, a menudo a sus mismos maestros. Por otro lado, la precocidad no es garantía de una fructífera carrera, pues «hay muchos que se inhabilitan al paso que se envejecen», e incluso ha conocido algún ingenio «que al cabo de cuarenta años de versificador cómico, vino a quedar empeorado» (1988, 211), en posible alusión al Cervantes dramaturgo, como anota la editora. Por último, el Doctor se reafirma en que la idoneidad de las facultades se hallan más «en los nervios y madurez del entendimiento que en las vislumbres y osadía de la agudeza» (1988, 211), en un discurso que se burla de una unión de juventud e ingenio natural como la propuesta por el primer Lope.

DE RAPACES, MANCEBOS, NOVELES Y JOVENETES

Algunos de aquellos jóvenes poetas publicitaron su imagen de precocidad para distinguirse ante potenciales patrones en certámenes y academias. Así lo hizo el jovencísimo Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629), rutilante estrella del panorama académico, que se presentaba en un autorretrato bufo como poeta imberbe³²:

Poeta soy gongorino,
 imitador valeroso
 del estilo que no entienden
 en este siglo los tontos.
 Tan joven, que en los carrillos,
 jueces conscriptos, ignoro
 lo que el durazno, lanugo,
 y el español llama bozo (Pantaleón de Ribera 1944, 2: 129).

El barbilampiño académico, provocadoramente militante en la novedad cultista, presume de su ostensible juventud y promociona su talento poético mediante una aparente autoburla donde la presunta modestia es sepultada por un raudal de ingenio³³. El malogrado Anastasio no solo murió muy joven, sino que, como

³² Sobre Pantaleón de Ribera, véase Kenneth Brown (1980) y Jesús Ponce Cárdenas (2001, 187-196).

³³ También Jacinto Polo de Medina (1603-1676) lució su precoz ingenio en las academias murcianas, como se desprende de su conocido autorretrato burlesco: «Tengo nueve mil auroras, / como dice algún cofrade / de los del crítico estilo, / en mil versos y en mil partes. / En lengua española, digo: / tengo veinte y tres San Juanes, / tres años y cuatro lustros, /

advierte su amigo Pellicer en el prólogo de sus obras póstumas, «[I]o más de sus obras fue escrito en los tercios primeros de su juventud, que en los últimos de su vida todo fue de Historia en que mostraba madurez» (Pantaleón de Ribera 1944, 1: 18)³⁴. Para revestir ese tûmulo editorial con una solemne gravedad humanista, Pellicer justifica las travesuras del occiso como juguetes o ejercicios preparatorios, como «cierta graciosa travessura en el ingenio ensayándose en los juguetes de aquella edad, como quien sube el escalón primero para llegar al último [...] Y como en aquella edad libre nos arrastra, más que lo útil, lo deleitoso, gastó los años en estas flores de las Musas» (ibíd., 19)³⁵.

El de Pantaleón, similar al de José de Villaviciosa o Jacinto Polo de Medina (véanse notas 31 y 33), representa un paradigma admisible de poetas constreñidos genéricamente a los juguetes humorísticos (*flores, juguetes*) preparatorios para una obra más grave (*frutos*), en los que la autoburla hacia la filautía refuerza la comicidad y previene la imagen de petulancia. Otro paradigma más desafiante para el esquema de méritos por edad puede representarlo el mismo José Pellicer de Salas (1602 -1679), «un jovenete enamorado de sí mismo»³⁶ que se postuló tempranamente como figura central del cultismo post-gongorino mediante sus poemas y sus comentarios, y cuya prodigiosa erudición le mereció el cargo de cronista por el que Lope aún se desvivía en sus últimos años (Sánchez Jiménez 2018, 304). Contra Pellicer, cabeza, sin duda, de «[I]a nueva juventud gramaticanda» (Lope de Vega 1989, 1273) que lo desplazó del centro de la escena literaria y social, entabló el Fénix su última guerra literaria en su

con veinte y tres navidades» (Polo de Medina 1948, 278). En los paratextos de sus primeras apuestas editoriales de 1630, *Academias del jardín* y *El buen humor de las musas*, Polo se escuda en el carácter de admisibles y disculpables juguetes de juventud de sus textos, mientras un coro de voces autorizadas ensalza su milagrosa figura de *puer senex*. Según Francisco Cascales, el libro de Polo de Medina, «en los 23 años de su edad, peina canas de sesenta» (Polo de Medina 1948, 9), y don Pedro Nieto alaba su «ingenio natural, con ser tanto, milagroso todo en tan pocos años» (Polo de Medina 1948, 10).

³⁴ Encontramos una justificación similar en la segunda edición póstuma de las obras de otro jovencísimo poeta malogrado, Luis Carrillo y Sotomayor (1585-1610), cuyo hermano Alonso afirmaba que «[y]a mi hermano, dos años antes que muriese, todo ocupado en maciza virtud de santidad, ni aun se daba a estos ejercicios de ingenio» (Carrillo y Sotomayor 1990, 144). En cuanto a Pellicer, él mismo reconoce que estaba «intentando erigir este Honorario Tûmulo, o Cenotafio que adule, ya que no abrigue, sus cenizas» siguiendo el modelo del que hicieron Ángelo Poliziano y Martín de Ibarra, entre otros humanistas, al poeta Michael Verino, muerto a los veinte años de edad (Pantaleón de Ribera 1944, 1: 14-15).

³⁵ Recuérdese el título *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio* que disculpa la impresión de las obras festivas (y posiblemente de juventud) de Quevedo.

³⁶ A Pellicer, uno de aquellos jovencísimos rivales del último Lope, le afea también la petulancia el mismísimo Cascales en la epístola V de la segunda década: «¿Quién la puede impugnar [su doctrina sobre grafía etimológica], sino un jovenete enamorado de sí mismo que, sin respecto a las venerables canas de autores gravísimos, los huella, atropella, muerde y alancea?» (1952, 95).

ciclo de senectud, como magistralmente expuso Juan Manuel Rozas (1990, 133-168). En los primeros ataques de Lope, ahora desconocidos, debieron de jugar un papel central las descalificaciones por bisoñez, según se defiende Pellicer contraatacando en los preliminares de sus *Lecciones solemnes*³⁷. En la dedicatoria al joven cardenal-infante le ruega el tópico amparo ante las acusaciones de «lego» que ha recibido, «y mas si lo Lego cae sobre lo Moço, como si no pudiessen trocar oficios los años y los trages, o no fuesse possible estar mui dueño de la cordura el boço, quando se ven ignoradas del sesso las canas» (1630, s. f.). La «paradoxa» de juventud prudente y madura la confirma el propio dedicatario, espejo del autor. En el prólogo «A los ingenios doctísimos» recurre Pellicer a los «intentos» comunes que apuntaba Suárez de Figueroa, la disculpa de los yerros y la esperanza de obra futura³⁸. La serie de ataques a Lope principia con argumentos que desvinculan la prudencia de la vejez («No está vinculada la Sabiduría a los que han vivido muchos años, ni está bien hallada la Prudencia con las canas todas vezes») apoyado de autoridades clásicas y hasta bíblicas: «y assi Iob dechado de paciencia excluye a la vejez del juicio, y a la ancianidad del sesso». Con indisimulada irritación admite Lope que Pellicer «con cinco lustros solos sube al monte [Parnaso]» (2007, 401 [VIII, v. 249]), en el engañoso arranque de una alabanza trunca en el *Laurel de Apolo* que no puede ser sino un desaire hacia la presunción del vanidoso jovenete.

Ningún *enfant terrible* tan presuntuoso, sin embargo, como el Cisne del Najerilla, el siempre interesante y controvertido Manuel Esteban de Villegas (1589-1669), que intentó imponer su hegemonía en el Olimpo poético, recurriendo, entre otros, a discursos generacionales y de edad³⁹. A cada oportunidad saca a relucir su mocedad prodigiosa, venga o no al caso, especialmente en las dedicatorias y las epístolas a los próceres que pudieran apadrinarlo⁴⁰. Villegas mani-

³⁷ Estudiados por Dámaso Alonso, que comenta la confrontación entre la juventud y la vejez en el epígrafe «Lope, viejo ignorante» (1955, 488-489).

³⁸ En cuanto a las disculpas: «pues en mis años viene a ser decente el atrevimiento, porque tiene la poca edad el perdon mui cerca de los descuidos, y se suple de la mocedad lo que falta de estudio, admitiendose por verdor la puerilidad». En cuanto a lo prometedor: «y las medianias en los pocos años no solo dizen cuidado presente, sino esperança futura, y se van haziendo bien vistos para adelante».

³⁹ La de Julián Bravo Vega (1989) constituye la mejor documentada biografía del poeta. Las *Eróticas o Amatorias* (Nájera, 1618) están compuestas de dos partes con cuatro libros cada una (*Las odas*, *El Horacio*, *Las delicias* y *El Anacreonte* en la primera parte; *Las elegías*, *Los idilios*, *Sonetos y epigramas* y *Las latinas* en la segunda). Solo fueron reeditadas en su totalidad en 1774 (y en 1797) por Vicente de los Ríos, por donde citaremos, excepto *Las elegías*, que seguiremos por la edición moderna (Villegas 2008).

⁴⁰ En la dedicatoria de las *Odas* a Felipe III (Villegas 1774, 3), las musas lo exhortan a cantar de amores, recusando los asuntos graves (insinuando así una carrera literaria que comenzara con géneros ligeros para acometer la materia épica en edad más experta). En la epístola nuncupatoria de *Las elegías* al conde de Lemos, Villegas presume de que «apenas

fiesta una obsesión en representarse como un joven-prodigio, llevando hasta el extremo los usuales «intentos» que desenmascaraba Suárez de Figueroa: la disculpa de las faltas y el indicio de una carrera prometidora ante potenciales valedores. Villegas no se ciñe, como otros ingenios noveles, al más admisible género de lo jocoserio, sino que se embarca en una propuesta poética innovadora de hondo calado clasicista, en doble diálogo directo con las fuentes grecolatinas y con humanistas de su tiempo, que lo lleva a competir, en su arriesgada adaptación de Anacreonte, con el joven Quevedo⁴¹. Su audacia renovadora plantea un asalto del panteón poético derrocando a las figuras consagradas, como Cervantes, Lope y Góngora, invalidados por motivos generacionales o de *caducidad* más que por criterios de estilo⁴². En la epístola que le dirige a Cristóbal de Mesa desarrolla un discurso especulativo acerca de nuestro tema central, la edad idónea para escribir poesía, en la que, naturalmente, prefiere la juventud frente a las canas. Precisamente en esta epístola discurre Villegas largamente sobre cuál es la edad óptima para escribir poesía, desautorizando por caduco a Góngora, en el centro de atención por sus poemas mayores⁴³:

Dices que don Luis está en la corte:
por cierto, él me parece un fértil viejo,
que ya navega trastornando el norte,
porque a trece olimpiadas de añejo
mal hacen la razón las Pegaseas
que miran su arrugado sobrecejo.
Dirás que vierte flores: no lo creas,
ni de prado fecundo por hibierno
las esperes en márgenes hibleas.
Todo plátano brota cuando tierno,
no cuando la segur, por descansado,
severa le amenaza sueño eterno,
aquel volar del Céfito llevado
sólo se espera de águila reciente,

el abril pasa de veinte», y le promete obras mayores «cuando, más crecido el vello, / ancianare [*sic*] mis labios juvenales» (Villegas 2008, 55). A Bernardino Fernández de Velasco, aún niño de siete años, –pero ya condestable y duque de Frías–, le dedica *Las delicias*, sus «dulces cantilenas, .../ a los veinte limadas / y a los catorce escritas» (Villegas 1774, 145).

⁴¹ Bravo Vega (1989, 88) apunta sobre lo arriesgado de imprimir esta poesía *lasciva* para el contexto contrarreformista. Sobre la introducción de Anacreonte en España, véase Eladio del Campo (1961). El primer introductor habría sido Juan Fernández de Velasco, el anterior condestable, muerto en 1613, a cuya memoria le dedica *El Horacio*.

⁴² Aunque también hay crítica literaria hacia el teatro de Lope de Vega. Ver Bravo Vega (1998).

⁴³ Los editores, atendiendo a las imprecisas «trece olimpiadas» o 52 años de Góngora fechan el poema en 1613-1614, lo cual, dicho sea de paso, reforzaría la conjetura de una posible visita del poeta a la corte en 1614, como proponía Miguel Artigas (1925, 127). La otra posibilidad es que Villegas se refiera a su traslado definitivo en la primavera de 1617.

que es símbolo de espíritu elevado,
 porque el ingenio necesariamente
 debe constar de fuego, y el que apoyas
 o le tiene gastado, o deficiente (Elegía V, 1-18) (Villegas 2008, 111-112).

Villegas recurre a las doctrinas del furor poético platónicas («y Platón, por furores confirmadas / en el Io las da», vv. 21-22) amalgamadas con las teorías humorales, propagadas por preceptistas como Alfonso de Carvallo, y libremente reacomodadas al interés de cada cual⁴⁴. Contrapone los atributos asociados a la juventud, como la primavera y el fuego («ígneas virtudes», v. 20, «inflamado», v. 24, «seráfico», en el sentido de ardiente, v. 25, las cenizas de la combustión del fénix, v. 26) que elevan el ingenio a la sublimidad, frente a los atributos de la vejez, como la frialdad («tibieza», v. 29, «parte térrea», v. 31, «cierzo frío», v. 41) que lo hundan en su centro torpe. Late en estos versos la misma vehemencia rupturista que en los argumentos de Fox Morcillo, presentados anteriormente. Además de refutar el *De senectute* de Cicerón (vv. 52-57), aduce el comienzo de la primera epístola de Horacio a Mecenas, en la que el venusino se excusa de no frecuentar ya la lírica por mor de su edad⁴⁵. La verdadera energía creadora pujaría en la juventud y se iría entorpeciendo con las canas, metonimia de los años, hasta tal punto que sería indecoroso, o incluso delictivo, perseverar en la poesía a una edad proveccta:

Tras esto, si un decrepito trabaja,
 procede tan pesado en sus escritos,
 que a máquinas de plomo se aventaja,
 y, con ponerse a riesgo de delitos
 (porque lo son en canas), manifiesta
 conceptos pocos, versos infinitos (Elegía V, vv. 34-39) (Villegas 2008, 113).

⁴⁴ En numerosas ocasiones repite Carvallo la idea de que el cisne solo canta cuando siente el soplo del céfiro asociándolo con el furor poético («Por el soplo del céfiro, sin el cual no muestra el Cisne la suavidad de su garganta, significa un aflato y espíritu, y como divino furor y una alentada gracia y natural inclinación que Dios y la naturaleza dan al Poeta, como se dan otras gracias *gratis datas*» [352]). Reconoce haber tomado la idea de Ángel Policiano, «lib. 7, *Epistula ad Laurenzo de Medicis*» (92-93), aunque, como anota Porqueras Mayo, mediada por los comentarios de Sánchez de las Brozas a los *Emblemas* de Alciato (351n). El céfiro, el fructífero viento del oeste, es nuncio de la primavera, asociada con la juventud. Villegas silencia interesadamente la tradición del canto sublimado del cisne cuando presiente su muerte, repetida por Carvallo y que Cervantes retomará entre burlas y veras en su *Viaje del Parnaso*.

⁴⁵ En la primera epístola del libro primero: «Non eadem est aetas, non mens [...] / solve senescentem mature sanus equum, ne / peccet ad extremum ridendus et ilia ducat» («No es igual la edad ni el talante [...] / Retira a tiempo el caballo envejecido, si eres sensato, no / sea que a la postre ridículamente tropiece y eche el bofe») (Horacio 2010, 344-345).

Con insolente audacia define Villegas como «delito» componer versos en la vejez, invirtiendo ahora el tópico de los pecados de juventud en unos insólitos *delicta senectutis*. Resulta difícil determinar hasta qué punto él mismo creía en estos argumentos o sencillamente los esgrimía a su conveniencia para desbancar a los escritores consagrados, pues resulta paradójico que en su *opera prima* ocupen lugar tan destacado las traducciones y versiones del longevo Anacreonte de Teos, célebre por haber conservado un vigor creativo hasta sus años de vejez⁴⁶. Lo cierto es que Villegas debió de concitar una animadversión general (Bravo Vega 1989, 92-102), bien por su proverbial petulancia o por las críticas personales dirigidas, además de la anterior a Góngora, a Lope de Vega y a Cervantes en la Elegía VIII⁴⁷.

CERVANTES, «CISNE EN LAS CANAS»

Los ataques de Villegas a este último en su calidad de «mal poeta» («Irás del Helicón a la conquista / mejor que el mal poeta de Cervantes» (2008, 113 [vv. 79-81])) pueden interpretarse no solo como un desquite por su exclusión de la lista de ingenios del *Viaje del Parnaso*, como recuerdan los editores, sino además como un posible ajuste de cuentas por la hiriente caricatura con la que sin nombrarlo se lo desecha: «Es un cierto rapaz, que a Ganimedes / quiere imitar, vistiéndose a lo godo, / y así aconsejo que sin él te quedes» (Cervantes 2016, 30 [II, vv. 446-448])⁴⁸. Se trate o no de Villegas, la caricatura coincide en atildamiento indumentario y en gótica infatuación con la de «cierto mancebito cuellierguido, / en profesión poeta y en el traje / a mil leguas por godo conocido» (2016, 129 [VIII, vv. 433-435]) que aborda a Cervantes a su vuelta del Parnaso. El impertinente personaje increpa a Cervantes por no haberlo incluido en el repertorio de los buenos poetas e inopinadamente le espeta el consabido insulto de caduco: «Que caducáis, sin duda alguna creo» (2016, 129

⁴⁶ Como él mismo elogia en la dedicatoria de *El Anacreonte* (cuarto libro de la primera parte de las *Eróticas*) al marqués de Auñón: «Marques, oid agora / al venerable en canas, / al admirable en obras: / que el viejo Anacreonte, / qual si fuera á la sombra / del verde loto, canta / segunda vez sus Odas. / Este es aquel anciano / de quien la Grecia toda / se jacta con estatuas, / se acuerda con historias» (Villegas 1774, 206).

⁴⁷ No escaso revuelo causó el grabado de un sol naciente («Sicut solis matutinus», esto es, sol de Matute, su pueblo natal) cuya luz desvanece las estrellas, con la provocadora frase «Me surgente, quid istae?» («Cuando aparezco yo, ¿qué hacen estas?»), que aún reprendía Lope en su *Laurel de Apolo*: «aunque dijo que todos se escondiesen / cuando los rayos de su ingenio vieses» (2007, 249 [Silva III, vv. 273-274]).

⁴⁸ La más que posible alusión fue advertida por Varona (1878, 78-79), como admite Toribio Medina (1925, 63n) y es aceptada desde entonces por la mayoría de los editores del *Viaje*. Ver también Bravo Vega (1989, 76-79), quien documenta la afectación indumentaria y las ínfulas de hidalguía de Villegas.

[VIII, v. 442]). Las reacciones literarias en paratextos o en la ficción cervantina son prueba de una batería continua de pullas, documentadas o no, que lo desacreditan como escritor por razones de edad⁴⁹. Reconvertidos en materia literaria, como él mismo, Cervantes sigue ridiculizando a estos contrincantes pretenciosos y sus gratuitos ataques, y burla burlando desmiente incontestablemente las descalificaciones por decrepito con su prolífico ciclo de senectud, y, singularmente, con el *Viaje del Parnaso*. Burla burlando, decimos, pues, en lugar de una articulación teórica, diversos episodios o personajes de su ficción, las autorrepresentaciones burlescas y hasta la ironía y la parodia de su «estilo tardío» constituyen una resistencia y una burla a los intentos de arrinconarlo en los márgenes del sistema literario⁵⁰. Aunque quede pendiente el rastreo profundo en el ciclo de senectud de Lope de una similar autorrepresentación reactiva que impregna hasta el propio «estilo tardío» –pensemos en su heterónimo Tomé de Burguillos, por ejemplo–, quizá más compleja y diseminada en toda su producción final, el *Viaje del Parnaso* de Cervantes nos permite examinar los elementos concentrados de esa estrategia defensiva y reivindicativa en una obra que al mismo tiempo se presenta como guiñol paródico de la batalla entre personajes que esgrimen la edad como otro de sus argumentos; una obra y un estilo motivados en parte, pues, por tal debate.

En ese pasaje de reencuentros incómodos a su regreso a Madrid, el personaje de Cervantes les devuelve con fingida pleitesía los saludos hipócritamente risueños a un grupo de poetastros, eludiendo la confrontación segura. Son mañas de perro viejo, como da a entender la autofiguración en ese pasaje:

Yo, socarrón, yo poetón ya viejo
volviles a lo tierno las saludes
sin mostrar mal talante o sobrecejo (Cervantes 2016, 128 [VIII, vv. 409-411]).

A continuación, Cervantes le confiesa al lector la utilidad del disimulo oportuno y hasta del fingirse loco, poniéndolo sobre aviso de la estrategia discursiva irónico-burlesca de un texto que entronca con la *literatura bufonesca o del «loco»*⁵¹. Presentándose en él mismo como «socarrón» y «poetón ya viejo»,

⁴⁹ Las de Fernández de Avellaneda (2011, 105-106) en el prólogo del *Quijote apócrifo* («soldado tan viejo en años cuanto mozo en bríos», «Miguel de Cervantes es ya de viejo como el castillo de San Cervantes») son respondidas en el prólogo de la segunda parte del *Quijote*. Las de Cristóbal Suárez de Figueroa («Dura en no pocos esta flaqueza hasta la muerte, haciendo prólogos y dedicatorias al punto de espirar», 1989, 213) en alusión a la dedicatoria del *Persiles*, no las pudo contestar ya Cervantes.

⁵⁰ Isabel Torres (2018) ha diseccionado recientemente el «estilo tardío» de Cervantes en el *Viaje*, extendiendo las teorías de Edward Said en su *On late style*. Tal es también el actual proyecto de Juan Diego Vila: «nos resulta imperiosa la postulación de un estilo tardío cervantino que permita conformar un ciclo de *senectute* en la producción autorial» (2019, 815).

⁵¹ Ver Trabado Cabado (1998) y Chiong Rivero (2009), entre otros.

finge repetir en eco estólido las descalificaciones por malcontento y caduco que constantemente recibe, pero la apropiación anticipada las desactiva, reconvertidas, mediante un quite que burla al burlador, en virtudes favorables que evidencian las habilidades superiores del escritor más veterano, aquilatadas precisamente por el paso de los años. Al rehacer su figuración poética, Cervantes combina elementos tradicionales y novedosos, pero seleccionados y dispuestos con vistas a vencer la violencia simbólica que contra él percibe. Por ejemplo, a lo largo de su vida literaria, también él se ha servido del tópico ciceroniano del *poeta nascitur*⁵², el discurso mayoritariamente admitido según el cual la práctica poética continuaría inercialmente una presunta predisposición innata, fisiológica o humoral en su caso, como veremos, más que estamental, astral o divina, aunque en el *Viaje* bromea con ese don en el tan traído y llevado terceto:

Yo, que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo (I, vv. 25-27) (Cervantes 2016, 14).

La crítica actual interpreta este pasaje *cum grano salis*, resaltando la profunda ironía que enturbia esa negación del talento natural, y al mismo tiempo reconociendo en el «desvelo» y el «trabajo» el arte y la ejercitación como pilares de la poesía (Ruiz Pérez 2006, 22-23). Por supuesto que Cervantes se considera dotado, y muy especialmente, para la poesía. Remata su imagen de innovador literario, como demostró Stephen Gilman (1989), remitiendo a cada oportunidad a su calidad de «raro inventor», idea que repite insistentemente en el *Viaje*⁵³:

Yo soy aquel que en la invención excede
a muchos y al que falta en esta parte
es fuerza que su fama falta quede.
Desde mis tiernos años amé el arte
dulce de la agradable poesía,
y en ella procuré siempre agradarte (IV, vv. 28-33) (Cervantes 2016, 61).

De nuevo hace valer su natural inclinación a la poesía desde los «tiernos años». Las dotes naturales de *invención* o *inventiva* ya no se corresponden con la definición de la oratoria clásica (la facilidad para encontrar argumentos convincentes), sino que, a través de la redefinición de temperamentos humorales del doctor Huarte, pasa a la nueva preceptiva poética como la

⁵² Desde «la inclinación que a la poesía siempre he tenido» hasta el célebre dicitario de Mauricio «pero más principalmente y propia se dice, que el poeta *nascitur*» en el *Persiles y Sigismunda*, pasando por «mi inclinación» del prólogo de las *Novelas ejemplares*.

⁵³ Dos veces en el capítulo I, por boca de Mercurio: «Y sé que aquel instinto sobrehumano / que de raro inventor tu pecho encierra / no te le ha dado el padre Apolo en vano» (2016, 20, vv. 217-219) y «Pasa, raro inventor, pasa adelante / con tu sutil disinio» (2016, 20, vv. 223-224); y en el terceto del capítulo IV que analizaremos seguidamente (2016, 61, vv. 28-29).

capacidad intelectual de engendrar novedades, la genuina creatividad⁵⁴. De acuerdo con estas doctrinas, «*el ingenio and la invención* were often used to signify two phases of the creative process. *Ingenio* engenders or generates (*engendra*), while *invención*, governed by the understanding (*entendimiento*), slowly and conscientiously gives artistic form and coherence to whatever was engendered» (Gilman 1989, 101). Cervantes no sigue considerando la imaginativa como la facultad principal para la poesía, al menos no para la poesía como la concebía Huarte, quien a menudo se refiere a ella como «metrificar»: un arte imitatorio y repetitivo, una facilidad casi logorreica de palabra y de versificación que podríamos asociar con la clásica *elocutio*⁵⁵. Para la concepción más profunda de poesía como ciencia y del poeta como inventor-innovador que mantiene Cervantes, la facultad requerida es el entendimiento, el gran privilegiado del sistema huartino y verdadero motor genésico de innovaciones en cada disciplina⁵⁶. Es el entendimiento, pues, el que rige la invención, como recalca en el prólogo del segundo *Quijote* un Cervantes «notado» de viejo por Avellaneda: «y hase de advertir que no se escribe con las canas, sino con el entendimiento, el cual suele mejorarse con los años» (1998, 618). Aunque la edad estrague el cuerpo y encanezca el cabello, puede mejorar el entendimiento, una idea conforme también con las doctrinas humorales huertinas que consideraban la vejez, por su constitución fría y seca, una edad «prudéntísima», como anotamos más arriba⁵⁷. Por esta razón, en parte, ensalza Cervantes «[l]a prudencia, que nace de los años / y tiene por maestra a la experiencia» (2006, 106 [VII, vv. 124-125]).

La experiencia que, junto a los cambios humorales de la edad, optimiza interiormente el talento queda refrendada externamente por la producción literaria, confirmando la cervantina convicción de que cada cual es hijo de sus obras, o más concretamente, de su obra acumulada con el tiempo. Como

⁵⁴ Véase en Christine Orobítg (2014) cómo se articularon las conexiones entre teoría literaria y médica, expandiendo los apuntes de Gilman. Orobítg advierte cómo este terceto de Cervantes recuerda la propuesta huertina de prohibir escribir libros a los que carecen de invención, pues serían repetitivos sin innovación ninguna.

⁵⁵ Ver Huarte (1989, 393-396 y 403-407).

⁵⁶ Así, por ejemplo, Huarte adjudica la teología al entendimiento, mientras subordina la predicación, «que es su práctica», a la imaginativa (1989, 432 y ss.).

⁵⁷ En el *Examen de ingenios*, al ejemplificar las capacidades innovadoras del entendimiento, se propone el caso de Demócrito, «el cual vino a tanta pujanza de entendimiento allá en la vejez, que se le perdió la imaginativa, por la cual razón comenzó a hacer y decir dichos y sentencias tan fuera de términos [esto es, tan novedosos] que toda la ciudad de Abdera le tuvo por loco». Sin embargo, Hipócrates, al tratarlo, «halló que era el hombre más sabio que había en el mundo» (Huarte 1989, 208). ¿No nos recuerda el irónico pasaje del prólogo del *Quijote*?: «Y, así, ¿qué podría engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno...?» (1998, 9).

un memorial de servicios, se aúnan en el presente los, al menos, nueve anafóricos «Yo» dispersos que ponen en valor sus pasados logros literarios, terceto a terceto, al comienzo del capítulo IV, una recapitulación de la carrera literaria revisada en perspectiva congregando los fragmentos temporales en la unicidad del sujeto actual. Hemos visto ya uno de ellos: «Yo soy aquel que...» (IV, 27). El estilema posee una ilustre raigambre en la ritualidad de fijación de las carreras literarias desde la madurez creativa⁵⁸, de acuerdo, por ejemplo, con el modelo pseudo-*virgiliano* del «*Ille ego qui quondam...*»⁵⁹ o con el más auténtico «*Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum*» («Yo [soy] aquel que fuera cantor de los tiernos amores») con el que el último Ovidio arranca la significativa Elegía X del cuarto libro de los *Tristia*. Como Ovidio, Cervantes parte de su temprana inclinación a las letras (con el mismo pasaje parafraseado por Lope) y revisa su carrera literaria como el poeta de Sulmona su biografía, en la que incorpora, por cierto, un repertorio de poetas –género del que participa el *Viaje*– en cuyo canon él mismo se inserta. Verdadero *poeta relegatus*, Ovidio sirvió de modelo a este Cervantes que se conceptúa exiliado (Torres 2018, 11, partiendo de su uso de las *Metamorfosis*), o más bien, *artifex exclusus* del Parnaso⁶⁰.

Exiliado, expulsado de un edén o marginado, Mercurio lo saluda como «Adán de los poetas» (Cervantes 2016, 20 [I, vv. 202]), una caracterización deliberadamente ambigua (Sáez 2016, 12) que superpone a las ideas de la desnudez y la pobreza, quizá también de la poltronería, la fundación de una estirpe de hijos y herederos literarios –libros, géneros e imitadores– y un prestigio de proto-poeta o poeta-patriarca, el más antiguo superviviente de los que han visto formarse, desde los inicios, el cotarro literario de la corte madrileña. De esa veteranía emana en parte la legitimidad que lo convierte en árbitro de esta grey en disensión intestina, articulada como una guerra entre malos y buenos poetas (que son, en definitiva, los mismos, pues podrían figurar en uno u otro bando según los juicios encontrados de cada cual). Cervantes parodia su propia imagen deformada en el reflejo de los juicios contradictorios, haciéndose eco, en apariencia, de tanta crítica mordaz:

⁵⁸ El Rubén Darío maduro reutilizará la fórmula cervantina, «*Yo soy aquél que ayer no más decía...*»

⁵⁹ Los versos apócrifos que suelen preceder el comienzo de la Eneida reproducen una trayectoria literaria –*rota Virgilio*– que asciende desde lo eglógico, pasando por las *Geórgicas* para presentar el poema épico que corona los géneros (ver, por ejemplo, Hansen (1972). Aunque no aborda el *Viaje*, de Armas trata la acomodación de Cervantes a este modelo (Cheney y de Armas 2002, 268-285).

⁶⁰ Así califica Escobar Borrego (2008) a Juan de la Cueva, poeta excluido de los cenáculos en el *Viage de Sannio*, uno de los principales modelos del *Viaje del Parnaso*. Márquez Villanueva documenta el desaliento «que siembra en ellos la idea desesperada de abandonar la patria ingrata» (1995, 206).

que yo soy un poeta de esta hechura.
 Cisne en las canas, y en la voz un ronco
 y negro cuervo, sin que el tiempo pueda
 desbastar de mi ingenio el duro tronco (I, vv. 102-105) (Cervantes 2016, 16)

La ironía de Cervantes alerta de la ambigüedad del pasaje y previene ante los enjuiciamientos literarios maniqueos⁶¹. Cisne y cuervo al mismo tiempo, emblemas vigentes de la buena y la mala poesía, como figuran en los estandartes de los respectivos bandos en liza, Cervantes sobrevuela todo el espectro poético⁶². El polivalente cuervo, trasmutado de blanco a negro, era un ave, como el cisne, consagrada a Apolo⁶³. La Antigüedad también lo vinculó a Cronos, el Padre Tiempo, la anciana deidad que, como el planeta Saturno, influye en la vejez y en los estados melancólicos del genio⁶⁴. La tradición lo asociaba con la inteligencia y las dotes adivinatorias, pues como recordaba Pérez de Moya en su *Philosophia secreta*, el cuervo tiene cincuenta y cuatro (de acuerdo con Boccaccio) o setenta y cuatro (según Fulgencio) «diferencias de voces» (1585, 93r), todo un prodigio, como el de Cervantes, de modulación de tonos. En cuanto a la densa tradición simbólica del cisne que gravita en nuestro pasaje, importa añadir otra fuente nunca notada que conecta las canas con su blancura, al inicio de la Elegía VIII del cuarto libro de los *Tristia* (Ovidio 1987, 81): «Jam mea cycneas imitantur tempora plumas, / inficit et nigras alba senecta comas» («Ya mis sienes imitan las plumas del cisne, / y la alba senectud tiñe las crines negras»). Cervantes recurre a la imagen del último Ovidio, en un pasaje que contrapone la blancura a la negritud y en el que la canicie de la edad lo aproxima al ubicuo emblema del cisne/poeta para parangonar de nuevo la

⁶¹ Dos versos antes alerta de la ironía: «Vayan, pues, los leyentes con letura». Véase Ruiz Pérez (2006, 78): «frente a la división maniquea con la que él mismo juega a lo largo de su burlón relato épico, evidencia al dibujarse a sí mismo ser consciente de que, al menos en lo que a él le toca, las cosas no son completamente blancas (como el cisne) ni completamente negras (como el cuervo), sino que aparecen como una mezcla de ambas». Señala además un pasaje de López Pinciano como una fuente de este.

⁶² Los estandartes se presentan al comienzo del Capítulo VII: «Era la insignia un cisne hermoso y cano» (v. 40) y «que trae un cuervo en su estandarte» (v. 93). Porqueras Mayo (1986) aborda el simbolismo emblemático del cisne, que es también la insignia de los poetas en *El cisne de Apolo* como fuera la «insignia poetarum» en el tan imitado emblema de Alciato. Que el cuervo es así mismo emblema de los malos poetas lo muestra la aparición en *La Galatea*, donde se contraponen los «negros y roncocos cuervos» a los «blancos y canoros cisnes» (2014, 361) y en *La Filomena* de Lope. Torres revisa oportunamente la tradición que atribuye el dulce canto del cisne al morir (la negación por Plinio el Viejo, Esquilo y el personaje Sócrates en el *Fedón*).

⁶³ Torres (2018, 8-9) aduce la fábula del cambio de color en las *Metamorfosis*.

⁶⁴ Véase Ad de Vries (1976, 381). Sobre la conexión entre Saturno, la melancolía y el genio, tan presente en la temprana modernidad, véase la monografía de Klíbanky, Panofsky y Saxl (1964).

suya con otro de los modelos más admitidos, el ovidiano, de carrera literaria. Un cisne por las canas de la edad, pero cisne al fin y al cabo, y de tanto brío que espera «cantar con voz tan entonada y viva / que piensen que soy cisne y que me muero», según concluye el Capítulo IV (2016, 79 [vv. 564-565]), donde, de nuevo, una apariencia engañosa de cisne desarma las descalificaciones por viejo y mal poeta, confirmadas y negadas a un tiempo mediante la humorada de imaginarse cantando tan entonado como el cisne en sus propias postrimerías, sorpresivamente revitalizadas. El uso de la imagen, por más burlón que sea, reafirma la idea de que el poeta mejora con los años y con la vejez, en el sentido en que solía interpretarla la tradición, por ejemplo, en Cesare Ripa: «Il Cigno, in vecchiezza va meglio articolando continuamente la voce, per estenuarsi la gola; & così i poeti vanno migliorando nell'arte loro con gli anni, come si racconta di Edipo Coloneo, & di altri» (1603, 407)⁶⁵. Una tradición renovada por un tratado tan cercano a Cervantes como el *Cisne de Apolo*⁶⁶ y apropiada por nuestro autor, como hemos visto, con tal eficacia, que con ella lo identificaron los elogios póstumos de sus contemporáneos: «en fin, cisne de su buena vejez, casi entre los aprietos de la muerte cantó este parto de su venerando ingenio»⁶⁷.

CONCLUSIÓN

Si la edad fue siempre un elemento disponible en la autfiguración autorial, durante el primer campo literario español dejó de tener un papel ancilar –como pretexto para los versos o excusa de las faltas, por ejemplo– y pasó a ocupar una posición central en las disputas por imponer una imagen arquetípica del poeta genuino que confirmara las pretensiones de primacía de cada cual. Esas disputas adquirieron desproporcionada acritud entre los escritores profesionales que intentaron acaudillar la *república literaria*, como Lope, Cervantes, Suárez de Figueroa, Pellicer o Villegas, de cuya reputación como poetas dependían cada vez más su consideración social y su modo de vida. Frente a cierto consenso en aceptar la edad madura como la de plenitud de capacidades, surgieron

⁶⁵ Sigo la interpretación de Ellen Lokos en su análisis de este pasaje (1991, 166), quien cita a Ripa a través de Robert Clements. Clements ofrece otros ejemplos del mejoramiento de los poetas con la vejez, como era usado el ejemplo del anciano Sófocles al escribir el *Edipo en Colono*, o el caso de «Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, who reminds us [en sus *Hieroglyphia* de 1556], as does Ripa, that Egyptian priests pictured poets as swans, since they both sing more sweetly as they age» (1955, 785-786).

⁶⁶ «En eso enseña nuestro Cisne que el Poeta, cuando más viejo hace más perfectas sus obras, por haber tenido ya mucho curso y experiencia, y haberlo ejercitado mucho tiempo, y haber trabajado en este arte muchos días» (Carvallo 1997, 376).

⁶⁷ Aprobación de José de Valdivieso al *Persiles* en septiembre de 1616 (Cervantes 2004, 112).

en confrontación interesadas posturas –la que proclamaba la potencialidad creativa de la juventud, introductora de novedades y proclamando su superioridad sobre las viejas generaciones, o la que reaccionaba defendiendo la experiencia y el talento decantado de la vejez–, adoptadas todas coyunturalmente por cada cual según su momento vital, y moduladas o sustituidas instrumentalmente por otras a medida que avanzaban en años. De una diversidad y versatilidad irreductibles, los argumentos sobre la edad óptima del poeta, entrelazados con los debates sobre autoridad *versus* tradición o las teorías médicas o literarias, no solo fueron adaptados o retorcidos en la construcción de una propia imagen seductora, sino esgrimidos con extrema violencia simbólica en las descalificaciones *ad hominem* de los rivales literarios. De la virulencia de esa «guerra de las edades» quedan profundos rastros implícitos o explícitos a distintos niveles de la escritura, desde los paratextos, bien sean autopromocionales o denigratorios, a las disquisiciones teóricas integradas en las obras y la ficcionalización de episodios que reflejan la confrontación, hasta la motivación en la génesis de las obras o en la adopción de un estilo diseñado para apoyar en mayor o menor grado alguna de las posturas en liza.

FUENTES

- Carrillo y Sotomayor, Luis. 1990. *Obras*. Editado por Rosa Navarro Durán. Madrid: Castalia.
- Carvallo, Luis Alfonso de. 1997. *Cisne de Apolo*. Editado por Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Reichenberger.
- Cascales, Francisco de. 1952. *Cartas filológicas*. Editado por Justo García Soriano, vol. 2. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cervantes, Miguel de. 1998. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.
- Cervantes, Miguel de. 2004. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Editado por Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de. 2014. *La Galatea*. Editado por Juan Montero, Francisco J. Borrego y Flavia Gherardi. Madrid: RAE.
- Cervantes, Miguel de. 2016. *Viaje del Parnaso*. Editado por José Montero Reguera, Fernando Romo Feito y Macarena Cuiña Gómez. Madrid: RAE.
- Cicerón. 2001. *De senectute: Acerca de la vejez*. Traducido por M.ª Nieves Fidalgo. Madrid: Triacastela.
- Conde Parrado, Pedro, ed. 2015. *Epístolas de Diego de Colmenares y Lope de Vega (en La Circe)*. http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_colmenares-contra-lope
- Dante Alighieri. 2018. *Convivio*. Editado por Andrew Frisardi. Nueva York: Cambridge University.
- Encina, Juan del. 1996. *Obra completa*. Editado por Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid: Turner.
- Espinosa, Pedro. 2006. *Primera parte de Flores de poetas ilustres*. Editado por Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano. Madrid: Cátedra.

- Fernández de Avellaneda, Alonso. 2011. *El Quijote apócrifo*. Editado por Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- Fox Morcillo, Sebastián. 1903. *Sobre la juventud*. En *Sebastián Fox Morcillo, estudio histórico-crítico de sus doctrinas*, Urbano González, 315-352. Madrid: Asilo de huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.
- Góngora y Argote, Luis de. 2019. *Sonetos*. Editado por Juan Matas Caballero. Madrid: Cátedra.
- Gracián, Baltasar. 2009. *El Criticón*. Editado por Santos Alonso. Madrid: Cátedra.
- Herrera, Fernando de. 2006. *Poesía castellana original completa*. Editado por Cristóbal Cuevas García. Madrid: Cátedra.
- Horacio. 1996. *Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Editado por Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra.
- Huarte de San Juan, Juan. 1989. *Examen de ingenios para las ciencias*. Editado por Guillermo Serés. Madrid: Cátedra.
- León, Luis de. 2006. *Poesía*. Editado por Antonio Ramajo Caño. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- López de Sedano, Juan José. 1774. *Parnaso Español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, tomo 8. Madrid: Ibarra.
- Mexía, Pedro. 1990. *Silva de varia lección*. Editado por Antonio Castro. Madrid: Cátedra.
- Montaña de Montserrat, Bernardino. 1551. *Libro de la anothomia del hombre*. Valladolid: Sebastián Martínez.
- Ovidio Nasón, Publio. 1987. *Las tristes*. Editado y traducido por José Quiñones Melgoza. México: UNAM.
- Pellicer de Salas y Tovar, José. 1630. *Lecciones solemnes a las obras de don Lvis de Gongora y Argote*. Madrid: Imprenta del Reino.
- Pérez de Moya, Juan. 1585. *Philosophía secreta*. Madrid: Francisco Sánchez.
- Polo de Medina, Salvador Jacinto. 1948. *Obras completas*. Editado por Ángel Valbuena Briones. Murcia: Sucesores de Nogués.
- Quevedo, Francisco de. 1998. *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*. Editado por Ignacio Arellano y Lia Schwartz. Barcelona: Crítica.
- Ribera, Anastasio Pantaleón de. 1944. *Obras*. Editado por Rafael de Balbín Lucas. Madrid: Instituto Nicolás Antonio.
- Ripa, Cesare. 1603. *Iconologia*. Roma: Lepido Facii.
- Sabuco, Oliva (o Miguel). 1888. *Obras de doña Oliva Sabuco de Nantes*. Madrid: Ricardo Fé.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal. 1988. *El pasajero*. Editado por Isabel López Bascuñana. Barcelona: PPU.
- Vega, Lope de. 2003. *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*. Editado por Antonio Carreño. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Vega, Lope de. 1989. *Obras poéticas*. Editado por José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta.
- Vega, Lope de. 2007. *Laurel de Apolo*. Editado por Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de. 2013. *Cartas*. Editado por Donald McGrady. Newark: Juan de la Cuesta.
- Vega, Lope de. 2016. *El peregrino en su patria*. Editado por Julián González-Barrera. Madrid: Cátedra.
- Villaviciosa, José de. 1615. *La Moschea*. Cuenca: Domingo de la Iglesia.
- Villegas, Esteban Manuel de. 1774. *Las eróticas y traducción de Boecio*. Madrid: Sancha.
- Villegas, Esteban Manuel de. 2008. *La poesía elegíaca de Esteban Manuel de Villegas*. Editado por M.^a Ángeles Díez Coronado y José Luis Pérez Pastor. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

Villamediana, Juan de Tassis y Peralta, Conde de. 1969. *Obras*. Editado por Juan Manuel Rozas. Madrid: Castalia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Dámaso. 1955. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Editorial Gredos.
- Artigas, Miguel. 1925. Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico. Madrid: RAE.
- Bravo Vega, Julián. 1989. *Esteban Manuel de Villegas*. Logroño: Gobierno de La Rioja.
- Bravo Vega, Julián. 1998. «Villegas, censor de Lope». *Anuario Lope de Vega* 4: 43-54.
- Brown, Gary. 2009a. «Lope defending poetry vs. Lope writing poetry: the conflicts of «donde habla amor puro»». *MLN* 124 (2): 350-371. <https://doi.org/10.1353/mln.0.0129>
- Brown, Gary. 2009b. «Lope de Vega's evolving rhetoric and poetics: the dedicatory epistle to Arguijo (rimas, 1602)». *Hispanófila* 156: 29-49.
- Brown, Kenneth. 1980. *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629): ingenioso miembro de la república literaria española*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- Campo, Eladio del. 1961. «Villegas es el padre de la Anacreóntica española». *Berceo* 59: 193-206.
- Cheney, Patrick y Frederick de Armas. 2002. *European literary careers: the author from antiquity to Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press.
- Chiong Rivero, Horacio. 2009. «Cervantes' carnivalesque ship of fools in the *Viaje del Parnaso*». *Bulletin of Hispanic studies* 86 (4): 503-521.
- Chivite Tortosa, Eduardo. 2008. *La sátira contra la mala poesía: antología de poesía satírica del Siglo de Oro*. Córdoba: Berenice.
- Clements, Robert. 1955. «Iconography on the nature and inspiration of poetry in Renaissance emblem literature». *PMLA* 70 (84): 781-804.
- Curtius, Ernst Robert. 1995. *Literatura europea y edad media latina*. México: FCE.
- Enciso Alonso-Muñumer, Isabel. 2014. «Cervantes en los escritorios y estanterías de los Lemos». *Cervantes* 34 (2): 99-148.
- Entrambasaguas, Joaquín de. 1967. *Estudios sobre Lope de Vega*. Madrid: CSIC.
- Escobar Borrego, Francisco Javier. 2008. «Juan de la Cueva, 'artifex exclusus', un poeta en los 'márgenes' del Parnaso sevillano: a propósito del *Viage de Sannio*». En *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la AISO*, coordinado por Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, 263-270. Santiago: Universidad.
- García Aguilar, Ignacio. 2006. *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro: la poesía de Lope de Vega*. Madrid: Ediciones del Orto.
- García Berrio, Antonio. 1980. *Formación de la teoría literaria moderna (2): teoría poética del siglo de oro*. Murcia: Universidad.
- García-Reidy, Alejandro. 2013. *Las musas rameras: oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid: Iberoamericana.
- Gaylord, Mary. 1983. «Cervantes' Portrait of the Artist». *Cervantes* 3 (2): 83-102.
- Gilman, Stephen. 1989. *The novel according to Cervantes*. Berkeley: University of California.
- Gutiérrez, Carlos M. 2005a. *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*. West Lafayette: Purdue University Press.

- Gutiérrez, Carlos M. 2005b. «Narrador, autor y personaje: facetas de la autorrepresentación literaria en Góngora, Lope, Cervantes y Quevedo». *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 31. <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/autorref.html>
- Hansen, P. A. 1972. «Ille Ego Qui Quondam... Once Again». *The Classical Quarterly* 22 (1): 139-149.
- Jiménez Belmonte, Javier. 2007. *Las obras en verso del príncipe de Esquilache: amateurismo y conciencia literaria*. Woodbridge: Tamesis.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl. 1964. *Saturn and melancholy*. Londres: Nelson.
- Keniston, Hayward. 1922. *Garcilaso de la Vega*. Nueva York: Hispanic Society of America.
- Lipking, Lawrence. 1981. *The life of the poet: beginning and ending poetic careers*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lokos, Ellen. 1991. *The solitary journey: Cervantes's Voyage to Parnassus*. Nueva York: P. Lang.
- Madroñal, Abraham. 2012. «Entre Cervantes y Lope: Toledo, hacia 1604». *e-Humanista / Cervantes* 1: 300-332.
- Maravall, José Antonio. 1986. *Antiguos y modernos: visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Marín, Nicolás. 1973. «Belardo furioso: una carta de Lope mal leída». *Anales cervantinos* 12: 3-37.
- Márquez Villanueva, Francisco. 1995. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: CEC.
- Martín Jiménez, Alfonso. 2014. «Los orígenes de la disputa entre Lope de Vega y Cervantes: La Arcadia y la primera parte del Quijote». *Cincinnati Romance Review* 37: 67-92.
- Orobitg, Christine. 2014. «Del Examen de ingenios de Huarte a la ficción cervantina, o cómo se forja una revolución literaria». *Criticón* 120-121: 23-39.
- Orozco Díaz, Emilio. 1973. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos.
- Ponce Cárdenas, Jesús. 2001. *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*. Madrid: Laberinto.
- Ponce Cárdenas, Jesús. 2009. «Góngora y el conde de Niebla: las sutiles gestiones del mecenazgo». *Criticón* 106: 99-146.
- Porqueras Mayo, Alberto. 1986. «Función del signo 'cisne' en la teoría poética de Luis Alfonso de Carvallo». En *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, coord. Miguel Ángel Garrido Gallardo, II: 157-170. Madrid: CSIC.
- Ruiz Pérez, Pedro. 2006. *La distinción cervantina: poética e historia*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Rozas, Juan Manuel. 1990. *Estudios sobre Lope de Vega*. Editado por Jesús Cañas Murillo. Madrid: Cátedra.
- Sáez, Adrián J., ed. 2016. *Miguel de Cervantes, Poesías*. Madrid: Cátedra
- Sánchez, José. 1961. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos.
- Sánchez Jiménez, Antonio. 2006. *Lope pintado por sí mismo*. Woodbridge: Tamesis.
- Sánchez Jiménez, Antonio. 2018. *Lope de Vega: el verso y la vida*. Madrid: Cátedra.
- Santoja, Gonzalo, coord. 2006. *El mecenazgo literario en la casa ducal de Béjar durante la época de Cervantes*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Sears, Elizabeth. 1986. *The ages of man: medieval interpretations of the life cycle*. Princeton: Universidad.
- Sieber, Harry. 1998. «The Magnificent Fountain: Literary Patronage in the Court of Philip III». *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 18 (2): 85-116.
- Terry, Arthur. 1993. *Seventeenth-century Spanish poetry: the power of artifice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Toribio Medina, José, ed. 1925. *Viaje del Parnaso*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes.

- Tornero Poveda, Emilio. 1992. *Al-Kindi: la transformación de un pensamiento religioso en un pensamiento racional*. Madrid: CSIC.
- Torres, Isabel. 2018. «Poetry ‘Bodied Forth’ in Time: The Final Ironies of Cervantes’ Viaje del Parnaso». *Bulletin of Spanish Studies*. <https://doi.org/10.1080/14753820.2018.1477369>
- Trabado Cabado, José María. 1998. «De viento, locura y otros desatinos en el viaje del Parnaso». En *Congreso internacional sobre Humanismo y Renacimiento*, 2, 661-674. León: Universidad.
- Tubau, Xavier. 2007. *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.
- Tubau, Xavier. 2010. «Temas e ideas de una obra perdida: la ‘Spongia’ (1617) de Pedro de Torres Rámila». *Revista de Filología Española* 90 (8): 303-330. <https://doi.org/10.3989/rfe.2010.v90.i2.208>
- Vaquero Serrano, M. Carmen. 2006. «La ‘perfeta edad’ garcilasiana y el CORDE». *Lemir* 10. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/Vaquero/PerfetaEdad.htm>
- Varona, Enrique José. 1878. «Una alusión de Cervantes». *Crónica de los cervantistas. Revista literaria* II, 2: 78-79.
- Vila, Juan Diego. 2019. «‘Con las ansias de la muerte’: el aparato prologal del *Persiles* como programa estético del estilo tardío cervantino». En *Docta y sabia Atenea: studia in honorem Lía Schwartz*, editado por Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta Torres, 813-827. A Coruña: Universidade.
- Vries, Ad de. 1976. *Dictionary of symbols and imagery*. Amsterdam: North-Holland.

Fecha de recepción: 09 de septiembre de 2019.

Fecha de aceptación: 30 de marzo de 2020.