

MANUEL DE FARIA E SOUSA
EN LA ENCRUCIJADA
DE LAS POLÉMICAS LITERARIAS:
DE LAS ANOTACIONES A LAS RIMAS VARIAS

MANUEL DE FARIA E SOUSA AT THE CROSSROADS
OF LITERARY CONTROVERSIES:
FROM ANOTACIONES TO RIMAS VARIAS

SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO
Universidade de Santiago de Compostela
msoledad.perez-abadin@usc.es
orcid: 0000-0003-1307-815X

RESUMEN: El propósito de este artículo es dilucidar las estrategias interpretativas de Faria e Sousa en su comentario de las *Rimas varias* de Camões, en el que sigue a Herrera a la vez que lo censura, y en el que también hace suya la polémica en torno a Góngora para condenar sus poemas mayores. Su discurso, como se echará de ver, aglutina una tradición exegética previa, cuya lección y métodos pretende emular. Para él, Garcilaso preparó el advenimiento de Camões, entronizado con carácter atemporal. Dicha supremacía queda fuera del alcance de Góngora, apenas presente por medio de censuras atenuadas con elogios. En este diálogo con las polémicas precedentes, reafirma su propia labor crítica e intelectual.

Palabras clave: Faria e Sousa; *Rimas varias comentadas*; polémicas literarias del Siglo de Oro; príncipes de la poesía española; exégesis poética.

ABSTRACT: The purpose of this article is to elucidate the interpretative strategies employed by Faria e Sousa in his commentary on Camões's *Rimas varias*. In his commentary he follows Herrera while censoring him, and also engages in the controversy surrounding Góngora, a poet whose major poems he condemns. His text, as will be seen, revives an exegetical tradition whose lesson and methods he intends to emulate. For him, Garcilaso prepared the advent of Camões, a figure who is seen as enthroned in timeless splendour. Such heights remain out of the reach of Góngora, who is barely present in censures tempered with praise. In his dialogue with previous controversies, Faria e Sousa reaffirms the value of his own critical and intellectual work.

Keywords: Faria e Sousa; commentaries on *Rimas varias*; literary controversies of the Golden Age; princes of Spanish poetry; poetic exegesis.

Recepción: 7 de septiembre de 2024; aceptación: 28 de octubre de 2024.

En el contexto europeo* de debates teóricos surgidos en torno a autores prominentes¹, se traza una línea de continuidad entre los comentarios del Brocense y de Herrera a la obra de Garcilaso y los que dedica Faria e Sousa a la poesía, épica y lírica, de Camões. Valiosos estudios perciben esa conexión, mediatizada por las *Observaciones del licenciado Prete Jacopín* (Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla) a las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) con la *Respuesta* del propio Fernando de Herrera. También se ha discutido la posible vinculación entre las controversias herreriana y gongorina, con implicaciones locales que enfrentarían a vates y teóricos andaluces y castellanos, que conecta el manierismo finisecular con la corriente culterana, así como el litigio, ya tardío, librado contra Faria e Sousa por Angulo y Pulgar, en su *Antifaristarco* (1644), y por Espinosa Medrano, en su *Apologético en favor de Góngora* (1662)².

* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i PID 2020-118819GB-I00, titulado *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: géneros, textos y recepción intrapeninsular*, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ (Gobierno de España).

¹ A las polémicas literarias durante el Renacimiento, en Italia (Petrarca, Dante, *questione della lingua*, Ariosto, Tasso, el *Pastor Fido*, la *Canace* o la *imitatio*) y España (Mena, Boscán, Castillejo) se dedican MORROS (1998, pp. 197-231) y, especialmente para el género épico, RICO GARCÍA (2002, pp. xlv-xlvi). Para la controversia herreriana, se remite a los estudios de MACRÍ (1958-59, 1959), ASENSIO (1984), MONTERO (1987) y MORROS (1998). En Portugal, en torno a *Os Lusíadas* se libró una disputa entre defensores (Soares de Brito, Franco Barreto, José de Macedo) y detractores (Pires de Almeida), analizada por GONÇALVES PIRES (1982), PIRES y ALVES (2011), y con particular atención a la censura de Pires de Almeida, rebatida por Faria e Sousa, ALMEIDA (2023).

² La crítica ha establecido diversos vínculos entre los debates acerca de los poetas canónicos (Garcilaso, Camões, Góngora) que se suceden a lo largo del Siglo de Oro. ALATORRE (1963) hace derivar gran parte de los comentarios de Tamayo de Vargas (1622) de las *Observaciones* del Prete Jacopín, cuya influencia extiende STEFAN (2021) hasta Faria e Sousa. Mientras que MONTERO (1987, p. 84) prefiere deslindar las polémicas herreriana y gongorina, MICÓ (1997), DAZA SOMOANO (2008) y NÚÑEZ RIVERA (2010) relacionan ambas con la edición de Pacheco de los *Versos* de Herrera (1619), que involucra en esa cadena de controversias a Quevedo y a Faria e Sousa. Para Espinosa Medrano y Faria e Sousa, ya confrontados por MENÉNDEZ PELAYO en sus *Ideas estéticas* (2012 [1883-1889], pp. 609-613), véanse CISNEROS (1987) y RUIZ SOTO (2019); para el *Antifaristarco* de Angulo y Pulgar, LÓPEZ BUENO (2024 y 2024a); para el contraste entre los planteamientos generales de Herrera y de Faria e Sousa como comentarista, STEFAN (2021 y 2023), BLANCO GONZÁLEZ (2023) y FRAGA (2023).

En este intercambio de escritos, la exégesis del vate ya canonizado comporta la exposición de todo un programa poético sustentado en sus versos.

El presente trabajo plantea un enfoque conjunto de este panorama teórico que rebasa la delimitación temporal entre los siglos XVI y XVII. Sin detener los cambios que la nueva estética del Barroco trae consigo, al paso de centuria, la coherencia de los denominados en la historiografía hispánica *Siglos de Oro* prevalece sobre la ruptura y las infracciones a la preceptiva. La seriación de las apologías o censuras de Garcilaso, Camões, el Herrera poeta y Góngora lleva aparejada la disputa por el título de “príncipe” otorgado a alguno de ellos, unida a la exposición de las ideas poéticas y la práctica de un modelo de comentario adecuado.

Entre Garcilaso y Góngora median eslabones en los que el seguimiento del predecesor comporta el propósito de emulación y la competencia entre los coetáneos, lo que quiebra la continuidad de una línea sucesoria con múltiples ramificaciones. Sin menoscabo de la grandeza de Garcilaso, para Enrique Duarte los versos de Herrera, aunque “menos suaves..., son por la mayor parte más artificiosos, más graves, más numerosos, de partes más iguales, i, finalmente, de más robusto i valiente artífice” (Herrera 1985, p. 493). Como ha señalado Micó (1997, p. 274), los preliminares de la edición de los *Versos* (1619) reivindicaban a Herrera como introductor de las características del estilo de Góngora, cuyo éxito habría ensombrecido el mérito del auténtico precursor de los rasgos latinizantes de la lengua poética. Camões, de la misma generación, se sitúa en la trayectoria para disputar el rango prioritario no sólo a Garcilaso, sino también a Góngora. Con ese propósito, Faria e Sousa, además de motejar al rival de su poeta como “el Mahoma de la poesía”, hace notar su disparidad ante cualquier intento de comparación:

porque los estilos y asuntos a que cada uno se dio no lo sufren. Y es la razón, porque yerran los que le llaman Homero a Góngora y porque no errarán llamando Homero y Virgilio a Camoens y Marcial a Góngora en las burlas. Y [si] sus silvas y *Polifemo* y *Panegírico* agradan, llámenle Estacio (*Lusíadas*, canto III, estr. 94; 1639, I, t. 2, col. 135).

En clara referencia a las *Obras en verso del Homero español, que recogió Juan López de Vicuña* (Madrid, 1627)³, cuestiona su encumbramiento con una identificación que años más tarde, entre 1645 y 1648, refrendaría Vázquez Siruela al establecer un tríptico entre Homero, “Fénix de los ingenios” durante muchos siglos, “o aquel mismo Fénix de Grecia renovado en Virgilio”, hasta llegar “al espíritu eroico destinado del cielo a esta renovación, i en quien el Fénix de las Musas se levante de las cenizas acabadas de Homero i Virgilio” (*Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora i carácter legítimo de la poética*, ff. 2v-3v).

Faria e Sousa aplicó su animosidad en beneficio de su misión canonizadora del poeta portugués, pues “la reputación de Góngora entre sus adeptos perjudicaba a la de Camoens”, según advirtió Menéndez Pelayo en sus *Ideas estéticas* (2012 [1883-1889], p. 610), sin obviar su afán de competir con los comentaristas de Garcilaso y de Góngora que le habían precedido.

En el fondo de esta cadena de controversias subyacen las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso, cuya estela a lo largo de casi una centuria rastrea el presente artículo fijándose en alguno de sus indicios con un propósito de síntesis que, además de unificar previas aportaciones, las reúne en una única trayectoria convergente en la figura de Faria e Sousa. De manera independiente, el comentarista camoniano, tan detractor de las *Anotaciones* y del gongorismo como devoto de Lope de Vega, tendería un vínculo entre ambas controversias sin alinearse en ninguna de ellas.

Por los años en que Faria e Sousa finaliza las *Rimas varias de Luis de Camoens... comentadas*⁴, escritas entre 1619 y

³ A esta edición alude, en *Hospital das Letras*, FRANCISCO MANUEL DE MELO, si bien con título erróneo: “esse libro de Góngora he o que intitulárão Horacio Espanhol” (ARES MONTES 1956, pp. 47-51). Para los textos de Faria e Sousa, *Lusíadas* (1639) y *Rimas varias* (1685, 1689), se modernizan la ortografía y la puntuación.

⁴ A partir de 1529 se evita el término *commento*, para Petrarca y otros autores italianos, a favor de *esposizione*, *expositio*, *osservazione*, *dichiarazione*, *avvertimenti*, *annotazioni*, *argomenti*, *considerazioni*, *interpretazioni*, de diferentes propósitos y enfoques (STIERLE 1990, p. 25). Las ediciones garcilasianas, *con anotaciones* y *enmiendas* de Francisco Sánchez, y *con anotaciones* de Fernando de Herrera, confirman esta tendencia, mientras que Faria e Sousa titula su exégesis como *Rimas varias comentadas*. Tal cual lo describe BLANCO (2019, § 17), el método de los comentaristas gongorinos (Pellicer, Salcedo Coronel, Díaz de Rivas) consiste en fragmentar el texto, para, a continuación, ofrecer una paráfrasis o explicación y notas con observaciones sobre fuentes o paralelos con otros autores, léxico y figuras retóricas. Alguna de estas obras

1634⁵, salían a la luz las ediciones de la poesía de Francisco de la Torre, uno de los dilectos vates del erudito portugués⁶, y de fray Luis de León, ambas de 1631. Al prologarlos, Quevedo hace derivar sus elogios hacia un manifiesto en favor de la pureza idiomática, frente a los excesos formalistas en que incurren algunos de sus contemporáneos, en clara referencia al mentor del cultismo, sin citarlo, y a su escuela⁷. No faltan

se sitúa en la tradición del comentario humanístico, conformada por “anotaciones” de aspectos elocutivos, siguiendo el modelo del Brocense, frente a comentarios de carácter más amplio. Para ambas acepciones en la polémica gongorina, con particular atención a las *Lecciones solemnes* de Pellicer, véase BÉHAR 2023.

⁵ En el *Prólogo* a las *Rimas varias* (1685, I, ts. 1 y 2), confiesa que tras muchos años de recopilación de lugares para *Lusíadas*, desde 1619, interrumpe su actividad en 1634, con su entrada en prisión, para reanudarla al verse libre: “este año de 1646 saqué de los segundos borradores estos Comentarios” (§ 4). Véanse los esbozos biográficos de NÚÑEZ RIVERA (2020, pp. 31-43) y de PLAGNARD (2023).

⁶ BLANCO GONZÁLEZ (2023, pp. 169-176) extrae e interpreta las referencias a Francisco de la Torre dispersas en las *Rimas varias*.

⁷ Quevedo arguye su ideario clásico en ambos prólogos: el de las obras poéticas de fray Luis de León desarrolla una profusa teorización acerca de la *perspicuitas*, y el de Francisco de la Torre lanza ataques a Herrera interpretables como una crítica al gongorismo. Consúltense, para los prólogos, KOMANECKY (1975), que encuentra en un ejemplar de la edición herreriana de 1619 notas trasladadas posteriormente al prólogo de La Torre; RIVERS (2001) y SCHWARTZ (2014), que advierten la contradictoria postura doctrinal de Quevedo con su praxis poética. Las ediciones anotadas de ambos prólogos por AZAUSTRE (2003a, 2003b), así como sus estudios (2003, 2018), comentan aspectos retóricos relacionados con la polémica, documentada con numerosos pasajes representativos. Su defensa de la claridad se extiende a otras obras que lo sitúan en la polémica, como *Aguja de navegar cultos*, *La culta latiniparla*, *Discurso de todos los diablos* o *La hora de todos* (ALONSO VELOSO 2011, p. 367-369; CONDE PARRADO 2023). Se encuadra, de este modo, en una corriente que opone a la nueva poesía y los falsos cultos un paradigma basado en un modelo retórico y poético encarnado en Garcilaso. La representan *El culto sevillano* de Juan de Robles (de 1631, aunque impreso por primera vez en 1883) o las preceptivas de Francisco Cascales, las *Tablas poéticas* (terminadas en 1604 y publicadas en 1617) y las *Cartas filológicas* (1634, compuestas entre 1621 y 1626), especialmente la VIII y la X (véanse, entre otros, ROSES LOZANO 1994, pp. 39-42; SCHWARTZ 2014; RICO GARCÍA 2015; BLANCO 2023). Surgen tales obras en un contexto en el que el gongorismo combativo se había atemperado, lo que dio paso a los comentarios (Salcedo Coronel, Pellicer, Salazar Mardones) y a otros documentos tardíos de la polémica (Martínez de Portichuelo, Angulo y Pulgar, Vázquez Siruela, entre otros), hasta llegar a las críticas dispuestas en los comentarios de Faria e Sousa a *Lusíadas* (1639), las réplicas del *Antifaristarco* (a punto de

críticas a Herrera, por su léxico latinizante y suntuario, opuesto a la sobriedad que atribuye a La Torre de manera engañosa, pues como editor no pudo pasarle desapercibida la profusa ornamentación de las églogas, las odas y las canciones del poeta salmantino⁸, cultivador de un manierismo que lo allegaría a sus contemporáneos Herrera y Camões. De este modo, Quevedo, casi obliterado en las *Rimas varias*, adopta en estos preliminares una actitud detractora, antiherreriana y antigongorina, muy semejante a la de Faria e Sousa, sin que se advierta otro nexo que una toma de partido común ante esmeros o exacerbaciones formalistas remontables a los últimos decenios del siglo XVI.

CUESTIÓN DE MÉTODOS

Aparte de las menciones y críticas explícitas de la obra predecesora, el diálogo de las *Rimas varias* con las *Anotaciones* se percibe en la adopción de un paradigma de exégesis organizado por géneros poéticos, a su vez remontable a tratados italianos como *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* de Girolamo Ruscelli, una de las principales fuentes de los excursos herrerianos⁹. Las *Anotaciones* del sevillano respetan la distribución y orden de los poemas de la *editio princeps*, el libro IV de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* (1543), y dedican sendos tratados introductorios al soneto, la canción, la elegía y la égloga, sin apartados específicos para la oda y la epístola,

publicarse en 1648) de Angulo y Pulgar y el extemporáneo *Apologético* (Lima, 1662) de ESPINOSA MEDRANO, que reconoce: “Tarde parece que salgo en esta empresa” (“Al lector”, en CISNEROS 1987, p. 10), sin olvidar la obra titulada *Eva, e ave, ou Maria triumphante*, de Antonio de Sousa de Macedo (STEFAN 2023, p. 245). Véanse JAMMES 1994, pp. 84-101; CISNEROS 1987, pp. 9-11; ROSES LOZANO 1994, pp. 46-65; ROMANOS 2012; DAZA SOMOANO 2019; LÓPEZ BUENO 2024 y 2024a.

⁸ Ya HUGHES (1982) demostró que la técnica poética de Francisco de la Torre anticipa las tendencias barrocas, principalmente en sus églogas, estudiadas por PÉREZ-ABADÍN BARRO (2009 y 2013a), que también se ocupa de su identificación con Quevedo en el siglo XVIII (2013).

⁹ A las fuentes y su uso en las *Anotaciones* se dedica una amplia sección de *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI*, de MORROS (1998, pp. 108-196).

embebidas respectivamente en la canción y la elegía¹⁰. El afán de establecer un linaje clásico para cada forma justifica el planteamiento reductivo o el deliberado desvío de la génesis y la trayectoria de géneros vernáculos como el soneto y la canción, afines al epigrama y a la oda. El anómalo cauce métrico de la epístola garcilasiana, en los *versi sciolti* que Herrera, autorizándose en los tratadistas toscanos, asimila al verso heroico latino, quiebra la serie de equivalencias entre metro y género que ha sustentado las previas definiciones. El ejemplo de Garcilaso no había cundido, pues la práctica vernácula, de Italia, España y Portugal, había consagrado los tercetos para la epístola. De ahí que Herrera renuncie a definir este género con arreglo a su forma métrica, factor primordial en la identificación de los restantes, y limite su comentario a los usos, funciones y origen de los “versos sueltos”, sin una adscripción genérica determinada que, atendiendo al orden de los comentarios, correspondería a las elegías¹¹. En lugar del razonamiento que identifica hasta confundirlas la canción vernácula y la oda clásica, omite para la epístola cualquier referencia que la segregue del apartado de las elegías, tal vez condicionado por la amplitud de competencias adquiridas por la *terza rima*, apta igualmente para los *capitoli* y para la carta. A pesar de este diferente en-

¹⁰ Véanse sendos excursos en las *Anotaciones* de HERRERA (2001, pp. 477-485; 556-570). BLANCO GONZÁLEZ (2023, pp. 183-197) se ocupa del confusio- nismo entre la oda y la canción, resuelto por Faria e Sousa. Ruscelli, en *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (1559), hace derivar el término *madrigal de mandria*, o ‘rebaño’, siguiendo a Tempo, frente a la balada, que asocia al baile. Se refiere a la denominación de las baladas de Petrarca como madrigales y a la confusión de madrigal con balada desnuda. Cita a Bembo, que considera como canción ambos géneros. Y, al hablar de la canción, le da un sentido general, aplicable a piezas grandes o pequeñas: las baladas, los madrigales, incluso el soneto y la sextina, como un tipo particular de canción (RUSCELLI 1559, pp. 119-142). RENGIFO (1606) define de manera similar la canción, “nombre genérico por el cual se significa cualquiera composición de versos para cantar. Tómanle ya los poetas italianos por tres maneras de composiciones, que llaman canción seguida, ballata, madrigal, a las cuales del Petrarca siempre llama canciones, usando el nombre común por los particulares” (en PÉREZ PASCUAL 2011, pp. 64-65).

¹¹ Los define al comienzo de su comentario de la epístola (HERRERA 2001, p. 668), tomando como fuentes las *Institutiones* de Lapinio, alguna obra inédita de Tolomeo, los *Discorsi* u otro escrito de Giraldo sobre la tragedia, según apunta MORROS (1998, pp. 166-167), que atribuye la falta de discurso para la epístola a su inclusión dentro de la elegía o bien a la ausencia de tradición teórica (pp. 194-195).

foque, el proceso de confluencia de la oda con la canción y de la elegía con la epístola se asemeja al pasar por alto las diferencias métricas para equipararlos, respectivamente, como poemas destinados al canto y como escritos epistolares.

Faria e Sousa enumera los poemas contenidos en las *Rimas*, “los cuales por su orden son los sonetos, las canciones, las odas, las elegías, las octavas, las églogas, las redondillas, las glosas, las voltas, las comedias y las prosas” (*Juicio de estas rimas*; 1685, I, t. 1, § 4)¹². Al describir el diseño de su libro, justifica la pertinencia de los excursos introductorios: “a la entrada de cada género he dicho lo que basta” (*Juicio*, § 4), aludiendo a las *Anotaciones* herrerianas, para discrepar de su tendencia digresiva. Similar declaración encabeza el *Discurso acerca de los versos de que constan los poemas contenidos en los tres tomos primeros de estas Rimas*: “Sobre cada una de las suertes de poemas que hay en estas *Rimas* he de decir lo que me pareciere necesario al principio de cada una cuando le cupiere su lugar” (I, t. 1, § 1). Por más que su exégesis surja desligada de las controversias literarias, del momento y anteriores, al enunciar ambas sentencias a favor de la brevedad del comentario polemiza con Herrera para allegarse a su principal opositor, el Prete Jacopín¹³.

En dicho *Discurso*, asigna a sus definiciones la doble función de prescribir las reglas, “para que se entienda el cómo se han de obrar”, e ilustrarlas con ejemplos, “cómo lo obraron los escritores que pueden servir de magisterio” (I, t. 1, § 1). Si en las *Anotaciones* los preámbulos sobre los géneros siguen al primer poema de cada sección, las *Rimas varias* los delimitan como capítulos independientes, con el título de *Discurso*, para los sonetos, o *Introducción* para las canciones, odas, sextinas, elegías, octavas y églogas. Se disponen después la edición y el

¹² Coincidente con el orden de las *Rimas* (1598). FARIA E SOUSA se autoriza en Fernão Rodrigues Lobo, a quien atribuye el “*Prólogo* en que hizo juicio de ellas”, del cual reproduce el fragmento que justifica su división en cinco partes: soneto; canciones y odas (o versos líricos); elegías y octavas; églogas; glosas “y otras composiciones que son propias de España” (1685, I, t. 1, § 6). Las *Rimas varias* se distribuyen en dos partes (1685, 1689) y cinco tomos: las tres centurias de sonetos corresponden a la primera parte (tomos 1 y 2); reúne la segunda las canciones, las odas y las sextinas (tomo 3); las elegías y las octavas (tomo 4); las primeras ocho églogas (tomo 5).

¹³ Faria e Sousa coincide con el PRETE JACOPÍN, quien en la *Observación* 2 reprocha a Herrera la extensión, prolijidad y pesadez, “siendo un comento más largo que todos los que escrivieron Mancinelo, Probo, Servio i Donato” (ed. MONTERO, 1987, p. 109).

comentario de los textos, realizado por Faria e Sousa con criterio selectivo, según ya había aclarado en el *Prólogo* con un evidente afán de singularizarse frente a su predecesor: “De estos lugares que traigo de varios autores, para mostrar que los imitó el poeta, o concurrió con ellos, no copio sino el trozo que parece imitado” (I, t. 1, § 12). A la vez que defiende su propio criterio, censura el modelo emulado, las *Anotaciones* herrerianas, crisol de numerosas fuentes y compendio de información enciclopédica, que Faria e Sousa prefiere sustituir por sus explicaciones de las *Rimas varias* “en lo recóndito de la erudición y de la armonía y de lo alegórico, y en las imitaciones” (*Prólogo*, § 11). Pese a su rechazo, a lo largo de sus páginas incurrirá en esa erudición gratuita para el esclarecimiento de los versos, desplegada en las notas históricas, las anécdotas y las leyendas que aderezan su exégesis literaria. En efecto, parece secundar el sistema herreriano para invertirlo y desautorizarlo a la menor oportunidad. Al sevillano podría apuntar su discrepancia con el sistema de anotar las fuentes. Mientras lo expone en el *Prólogo*, alardea de los múltiples lugares con que ilustra sus notas, fruto de las innúmeras lecturas realizadas al preparar su edición de *Lusiadas*. Para distinguirse, remarca su capacidad selectiva al volcar su saber:

De estos lugares que traigo de varios autores, para mostrar que los imitó el poeta o concurrió con ellos, no copio sino el trozo que parece imitado, porque siendo ellos tantos, si hubiese de copiar entero aquel poema en que está el tal lugar (como hacen muchos) sería menester consumir mucho papel y tiempo ociosamente (I, t. 1, § 12)¹⁴.

En efecto, al acopio de extensas citas, habitual en Herrera, opondrá extractos limitados a los versos pertinentes, si bien

¹⁴ Las *Anotaciones* se presentan como obra enciclopédica, muestra de la amplia erudición que RIOJA atribuye a Herrera en los preliminares de sus *Versos* (1619): “Supo Fernando de Herrera la Filosofía muy bien; estudió las Matemáticas, la Geografía antigua i moderna esactamente; i assí, en las partes que habla della, es con fundamento i autoridad” (HERRERA 1985, p. 480). La obra recoge además abundantes citas poéticas, seleccionadas con criterio localista, ya que predominan los versos de los vates sevillanos, frente a la exclusión de los salmantinos, apenas representados por el Brocense y con la llamativa ausencia de fray Luis de León. Se fijan en estas características ASENSIO (1984, pp. 14-15), RUIZ (1997, p. 57) y AZAUSTRE GALIANA (2003, p. 66).

no escatima espacio cuando surge la ocasión de reproducir los propios poemas.

Expone asimismo un concepto de *imitatio* como seguimiento de una tradición, discernible de las fuentes concretas. Por ese motivo brinda “por la mayor parte muchos lugares de diferentes autores”, que se contarían entre las posibles influencias de los versos. Distingue entre temas comunes y modelos específicos, cuando afirma que en el repertorio de ejemplos literarios aportado:

se puede dudar cuál de ellos vio el poeta o si los vio todos, y si no vio alguno, queda siendo admirable el ver que, sin verlos, haya puntualmente concurrido con tantos, así en la sentencia como en el modo y palabras con que la explica (*Prólogo*; I, t. 1, § 12).

Con esta afirmación disiente del parecer del Brocense y otros comentaristas, cuyas notas postulan los modelos concretos imitados en cada pasaje¹⁵. Faria e Sousa forja un concepto de *tradición* desvinculado de la *imitatio* de una obra o fragmento concretos, para explicar la semejanza que pueden presentar textos entre sí independientes. Se funda en ese principio para corregir a los comentaristas garcilasianos, que cifran el origen de “En tanto que de rosa y azucena” en otro soneto de Bernardo Tasso, cuando, para él, “no hay cosa alguna parecida al de Garcilaso más del argumento” (I, t. 1, § 13). Por lo tanto, Faria e Sousa opone al dechado único la idea de poligénesis o apropiación de un acervo común, recogido en un texto sin filiaciones exclusivas y específicas, mucho más acorde con el procedimiento de la escritura literaria renacentista, basado en la imitación compuesta y la emulación¹⁶.

En sus preliminares o al hilo de los comentarios, Faria e Sousa va pergeñando su propio proceder, definido como réplica y superación del utilizado por Herrera al glosar la poesía de Garcilaso¹⁷. En ese ahínco por remarcar las diferencias reduce

¹⁵ El método de editar y comentar del Brocense ha sido caracterizado por CODOÑER (1986), RUIZ PÉREZ (1988) y MONTERO (2021).

¹⁶ Para los diversos grados de apropiación de los dechados, desde la cita, la traducción, la reutilización y el entrelazamiento, hasta llegar a la imitación creativa, véanse las sistematizaciones de LÁZARO CARRETER (1981), GARCÍA GALIANO (2010), CRISTÓBAL (2013) y MARNOTO (2015, pp. 277-310).

¹⁷ BLANCO GONZÁLEZ (2023, pp. 11-26) define el método de Faria e Sousa con las siguientes particularidades: la autopromoción; la proyección personal, en diálogo con el lector; la exposición de sus propias opiniones

la extensión de las introducciones de cada género, referidas a la forma métrica y a los principales representantes que, en las poesías griega, latina, italiana y portuguesa, componen el canon de cultivadores de cada uno. Cualquier referencia al origen y el desarrollo histórico de cada forma se limita a “lo que basta”, tal como declaraba inicialmente el comentarista. Obvia, por lo tanto, las amplias disertaciones que presiden cada sección genérica de los comentarios de Herrera, elaboradas a partir de una compleja amalgama de lecturas entre las que destacan Escalígero, Ruscelli, Minturno y Giraldo¹⁸.

Para marcar la singularidad de sus comentarios, en las *Advertencias* del volumen de las *Rimas varias* vilipendia los defectos de obras predecesoras:

En particular me incita el ver traídos tantos lugares sin propósito y poesías propias y de amigos, cosa de que ya se escandalizó el Brocense en el elogio que hizo al poeta y a Luis de Tapia en la traducción de su *Lusíada*, picando sin duda a Fernando de Herrera, que entonces había salido con aquel impertinente, y aun vano y pueril, modo de comentar que tanto engañó a quienes le sucedieron (I, t. 1).

y de anécdotas; la exhibición de erudición y, mediante citas, de su propia obra. Tomando como referente los modelos de comentarios de la poesía de Petrarca, Faria e Sousa se aproximaría a la exégesis de Castelvetro, en la que el comentador entabla un diálogo con la obra y con el lector, mediante una enunciación personalizada, por medio de su *yo* ostentoso, sin que falten elementos narrativos de carácter biográfico, conforme a la lectura de Vellutello (1525), ni justificaciones poéticas y textuales, en coincidencia con Daniello (1541). Véanse al respecto los trabajos de STIERLE (1990) y MATHIEU-CASTELLANI (1990). Paradójicamente, Faria e Sousa coincide con Herrera, que concentra el interés en sus propios escolios, en las fuentes señaladas y en los aspectos retóricos y teóricos, pero relega los versos comentados a un segundo plano, tal como señala NAVARRETE (1997). Véanse también, para la faceta de Herrera como comentarista, FERNÁNDEZ 2004, NÚÑEZ RIVERA 2010, TORRE 2016 y STEFAN 2021 y 2023.

¹⁸ MORROS (1998) reconstruye esa complicada labor de ensamblaje en la que Herrera a veces traduce al pie de la letra, otras se aparta del modelo y otras lo oculta, como ocurre casi siempre con Giraldo, cuya influencia en las *Anotaciones* ha sido puesta de relieve por este crítico. Pero sin duda Escalígero se erige en uno de los referentes fundamentales, incluso cuando no lo nombra (PRING-MILL 1967), como ya le reprochó FARIA E SOUSA en las *Advertencias* de la parte I de las *Rimas varias* (1685): “Lo más de erudición que trae y algunos discursos sobre la poesía, casi todo es copiado a la letra de Escalígero”.

Herrera se refiere a la censura que el Brocense expuso en su prólogo a la traducción de Gómez de Tapia de *Las Lusíadas* (Salamanca, 1580):

De aquí puede nacer entre doctos una justa indignación contra aquello que, no siendo tan doctos ni alumbrados como los poetas, los quieren reprehender, unas veces de doctrina, otras veces de descuidos. Quiso también el maestro Luis de Tapia ilustrar esta poesía con algunas declaraciones brevísimas al fin de cada canto, como lo declaran los números que están por las márgenes. Bien se sabe que tiene ingenio para poder aquí hacer un comento mayor que el de Juan de Mena. Mas, porque ha venido a su noticia que hay un *Diccionario poético* que trata quién fue Faetón y su padre y su madre y quién fue Venus y Hércules y sus genealogías, no ha querido embutir aquí fábulas, ni orígenes de vocablos, ni definiciones de amor, de ira, de gula, de fortaleza, ni vanagloria, ni a propósito de la muerte o de la vida, no trae sonetos suyos ni ajenos, ni quiso tratar las muchas figuras y tropos que se le ofrecían en esta obra, por ser cosa que para la navegación de Indias importaba poco y para los lectores es como la cítola en el molino. Basta que tuvo intento de representarnos la elegancia de palabras del autor y la contextura de la sentencia.

Con la descalificación del método de Herrera, este pasaje ofrece una censura de las *Anotaciones*, discrepantes de algunas enmiendas textuales del Brocense, a quien disputan la prioridad¹⁹. Por lo demás, anticipa la controversia librada entre las *Observaciones* y la *Respuesta*, ligada al debate sobre la *nueva poesía* gongorina. Surgido en un contexto camoniano, enlaza también con los comentarios de Faria e Sousa a las *Rimas varias*, punto de intersección de las críticas, cuando no ataques, contra Herrera y contra Góngora. Sin un alineamiento en una de estas corrien-

¹⁹ ASENSIO (1984) repara en la importancia de este texto de 1580, con ataques directos contra las divagaciones herrerianas; lo destacan también MONTERO (1987, pp. 19-20) y MORROS (1998, p. 292). Al aludir, probablemente, al plagio del *Dictionarium historicum* de Charles Estienne (Paris, 1561), el Brocense descalifica la rudimentaria erudición de las *Anotaciones* herrerianas (BÉHAR 2023, p. 119). Se suman otros escritos detractores de las *Anotaciones* de Herrera y de su poesía, atacadas ambas en una epístola de Juan de la Cueva a Cristóbal de Sayas (1585). La *Respuesta* menciona otra carta, de Damasio de Frías, hoy perdida. Queda excluida una misiva de Pedro Vélez de Guevara, de finalidad consolatoria, aunque en alguna ocasión ha sido alineada en la polémica (ALATORRE 1963, p. 128, n. 4; MONTERO 1987, p. 22; MORROS 1998, p. 299; STEFAN 2021).

tes y con visible espíritu contradictorio, Faria e Sousa hace explícitas sus diferencias con respecto al paradigma de Herrera, que sigue para apartarse de él, y censura los ejemplos y el estilo de Góngora, otras veces imitado en su propia poesía²⁰. De este modo, ambas polémicas convergen en esta encrucijada hispanoportuguesa que representan sus escolios, escritos en castellano, a la lírica de su poeta.

POÉTICA DEL SONETO

En los excursos genéricos de las *Rimas varias* prima el criterio métrico como factor definitorio, condicionante de una estructura sintáctica. El dedicado al soneto (I, t. 1) se abre con una digresión sobre el origen del verso endecasílabo, su antigüedad e invención, que reconstruye de manera confusa, atribuyéndosela al valenciano Mossen Jordi, al mismo tiempo que a los portugueses, el infante don Pedro y el rey don Dionís, sobre los castellanos, sin una clara distinción entre el endecasílabo italiano y el verso de arte mayor (*Discurso acerca de los versos*; 1639, I, t. 1, § 1-13)²¹. Rebate de este modo la prioridad atribuida a Garcilaso por Herrera, a quien cita al comienzo de su discurso, tras evocar la carta de Boscán a la duquesa de Soma.

²⁰ Para situarse en el bando de Lope de Vega, Faria e Sousa renegó de su soneto de estilo gongorino (“No ha visto copia igual, dulce de amores”) dedicado a Miguel Botelho de Carvalho, por la publicación de su *Fábula de Píramo y Tisbe*. Un pasaje de su *Fábula de Pan y Apolo* ilustra la jerga gongorina (PLAGNARD 2017; 2023, p. 292; NÚÑEZ RIVERA 2020, pp. 94-96). No faltan tanteos en el estilo que deplora en alguna de las composiciones propias copiadas en sus comentarios, como el poema “Venus” (1639, II, t. 4, col. 110) o su oda 12 de la parte III de sus *Rimas* (1689, II, t. 5, p. 200).

²¹ En cambio, en la introducción a las octavas distingue ambos metros: “Créese que los primeros en escribir octavas han sido los sicilianos, mas yo imagino que no con la orden de consonancias que agora se usa, sino con la de las de arte mayor, cuales las de Juan de Mena”, que sigue el esquema abbaacca, frente a la rima abababcc de la octava real italiana (FARIA E SOUSA 1689, II, t. 4, p. 81). Al disertar sobre el endecasílabo en el preámbulo de los sonetos, atribuye a Portugal la prioridad de su uso y da como ejemplo una canción de Gonzalo Hermíquez, escrita en torno al año 1090. Corrigiendo a Herrera, niega a los poetas españoles, entre los que incluye a Garcilaso, el mérito de la invención de un verso usado ya cinco siglos antes por los portugueses (FARIA E SOUSA 1685, I, t. 1, § 1-13).

Antes de catalogar a los principales cultivadores de sonetos, proclama las excelencias de Petrarca, quien “se aventajó a todos en la pureza del estilo y de los pensamientos y afectos y bellezas poéticas espirituosas” (1685, I, t. 1, § 14), y la superioridad de Camões, “porque en la alteza del pensar y en la felicidad de fenecerlos se le aventajó mucho” (§ 14). Bajo el pedestal de tales maestros enumera a los poetas más destacados en esta composición: “En Italia el Navagero, el Tansillo, el Casa, el Bembo, Vittoria Colonna, el Guarino y otros. En España es primero de estos segundos Garcilaso, que en todos sus sonetos tiene sustancia y en cuatro o cinco o seis no reconoce superior” (§ 15). Se le suman Gregorio Silvestre, Francisco de Figueroa, Francisco de la Torre, Fernando de Herrera, Lope de Vega, los Argensolas, Góngora, López de Zárate. No desaprovecha la ocasión para recriminar a Herrera, “que logra seso y gravedad, pero dice poco y con gran dureza”, y elogiar a Lope, “de que realmente hay muchos sonetos felicísimos” (§ 15). Más escueta es la lista de sonetistas portugueses, reducida a tres: el Soropita, Manuel Suares y Estevan Rodrigues.

Enuncia a continuación su concepto de *soneto cabal*, constituido por un único pensamiento que se resuelve de manera realzada en el último terceto²², ejemplificado con el de Garcilaso a Dafne (XIII) y el de Camões a Jacob (§ 17-20)²³. Este último es proclamado como maestro en el arte del soneto cabal, seguido de Lope de Vega y de él mismo (§ 21). En sus apreciaciones métricas aplica el criterio sintáctico al aconsejar que cada cláusula esté contenida en una estrofa, sin prolongarse a la siguiente, y propone tres esquemas de rima de los tercetos (ABABAB, ABAABA, ABCABC), junto con algunas leyes concernientes a las consonantes y asonantes.

Ya en este discurso introductorio se avista el designio normativo y propedéutico de los comentarios, distantes de los

²² Coincide con el soneto “gallardo”, definido en las *Tablas poéticas* (1617) de CASCALES como aquel que guarda unidad de concepto, y, además de gallardo, es dulce, ingenioso, agudo, limitado dentro de catorce versos (1975, p. 415). Acerca de la unidad del octeto y del sexteto, afirma CARBALLÓ (*Cisne de Apolo*, 1602): “un soneto no puede tener más de un concepto y cada cuatro versos de los primeros se ha de concluir sentido perfecto y de los seis postreros a cada tres se ha de acabar también cláusula” (1958, t. 1, pp. 244-245).

²³ DASILVA FERNÁNDEZ (2011) examina las fuentes, la recepción y las interpretaciones críticas que ha recibido este soneto, cuya problemática textual estudia PERUGI (2020, pp. 288-293).

planteamientos historicistas de las *Anotaciones*, que definen cada género atendiendo a su origen y desarrollo, con amplias descripciones de la práctica de sus principales cultivadores, sin evitar paréntesis digresivos sobre cuestiones literarias, científicas o eruditas. La historia del género queda comprimida, en Faria e Sousa, en un catálogo de nombres electos para el canon de cultivadores de cada uno, avalándose en Beuter como única autoridad de su propuesta²⁴.

Sin remontarse al origen de la forma, tal idea de soneto cabal guarda cierta semejanza con el paradigma forjado por Herrera, cúmulo de cualidades poéticas como la propiedad, festividad, agudeza, dulzura y jocundidad, difíciles de lograr en el reducido espacio de sus catorce versos²⁵. Herrera no se detiene en la técnica de los finales, pero su equiparación del soneto con el epigrama implica ese modelo estructural culminante en el segundo terceto. Siguen otras consideraciones, resultado del ensamblaje de fuentes diversas, acerca de la división métrica, el estilo elevado propio del género y la licitud del encabalgamiento²⁶.

²⁴ FARIA E SOUSA recurre con frecuencia a la autoridad de Pere Antoni Beuter, historiador y teólogo valenciano (1490-1554), artífice de la *Primera parte de la historia de Valencia*, en valenciano (1538) y español (1546), y de la *Segunda parte de la crónica general de España* (1550). De él obtiene la información acerca del poeta Mossen Jordi, en el *Discurso* de los sonetos (1685, I, t. 1, § 12). Vuelve a nombrarlo en la *Introducción* de las canciones: “Pedro Antón Beuter en su *Historia general* al principio dice que Mossen Jordi, poeta valenciano, por los años 1250 escribía sonetos, sextinas y tercetos, sin hablar en canciones” (1689, II, t. 3, p. 3, § 9). En las elegías (1689, II, t. 4, p. 1, § 2) alude a “aquel caballero valenciano”, inventor de los tercetos. Aunque se limite a este aval en el *Discurso* de los sonetos, FARIA E SOUSA recurre con frecuencia en sus comentarios a las fuentes clásicas e italianas, como, entre estas últimas, Ruscelli (soneto II, 61: 1685, I, t. 2, p. 267), Contile (canción I: 1689, II, t. 3, p. 9), las *Imágenes* de Ripa (odas V y VII: 1689, II, t. 3, pp. 153, 166), Castelvetro (odas: 1689, II, t. 3, p. 117; sextinas: 1689, II, t. 3, p. 200), entre otros.

²⁵ MORROS (1998, pp. 145-151) explica el procedimiento de yuxtaposición de fuentes que en el excurso del soneto se suceden sin indicación ni cita: Lorenzo de Medici, Tolomeo, Lapinio, Ruscelli —estos dos últimos para la descripción métrica. Cuando sigue a Ruscelli, HERRERA reemplaza a Petrarca por Garcilaso, como se comprueba en su ejemplo de encabalgamiento (2001, pp. 269-270).

²⁶ “Sirve en lugar de los epigramas i odas griegas i latinas, i responde a las elegías antiguas en algún modo” (HERRERA 2001, pp. 265-266). La identificación teórica del soneto con el epigrama, generalizada entre los tratadistas del siglo XVI, parte del *Comento sopra alcuni de’ suoi sonetti* de

En su excursio sobre el soneto, Herrera reprueba la constante finalizaci3n de la sentencia con la rima, sntoma de estilo humilde y simplicidad, y, por el contrario, se muestra favorable a su “deslazamiento i partici3n” entre dos versos, aduciendo que “no es vicio sino virtud, i uno de los caminos principales para alcanar l’alteza i hermosura del estilo”, con la advertencia de que “este rompimiento no á de ser contino, porque engendra fastidio la perpetua semejança” (2001, p. 270). Su dictamen sigue de cerca el duodécimo capítulo del tratado de Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (1559, pp. cxliiii-cxlv), del que se aparta cuando legitima dicha quiebra incluso en los versos iniciales del octeto y el sexteto: “Quiere algunos de los que siguen esta osservaci3n que en el primer verso de los cuarteles i de los tercetos no tenga lugar esta incisi3n, que la juzgan por vicio indino de perdonar” (Herrera 2001, p. 270). En el mismo capítulo, Ruscelli haba impuesto esa limitaci3n, aconsejando que sobre todo “si fuga di non farlo nei primi uersi de’ Quaternarii, nè de’ Terzzeti, che allora... parrebbe importantissimo vicio” (1559, pp. cl-cli)²⁷. Faria e Sousa, que en su *Discurso* del soneto no toma en consideraci3n el encabalgamiento entre versos consecutivos, excluye el interestrófico cuando dictamina para cada cuarteto y terceto la unidad de pensamiento y, fundamentalmente, de sintaxis. Por eso prescribe para su soneto cabal: “No haber cuartel y tercero en que no se incluya cláusula, porque pasar con ella de uno a otro es cosa torpe” (*Discurso*; 1685, I, t. 1, § 22).

Herrera ilustra este concepto con el soneto X de Garcilaso (“pasadas / horas”, vv. 5-6) y, en páginas posteriores, la elegía I (“donde / quiera”, vv. 19-20), que suscita un comentario elogioso: “Cortó la dición con mucha gracia i suavidad”, autorizado en lugares de Horacio (oda I, 2, vv. 19-20), Julio Floro (*Epistulae*, II, 2, v. 42) y Ariosto (*Orlando furioso*, canto XLII,

Lorenzo de Medici y es secundada por Ruscelli, Minturno, Crispolti y, entre los españoles, además de Herrera, por Rengifo, Cascales y Pinciano. Para el tema, consúltense BROWN 1975, LÁZARO CARRETER 1980 y PÉREZ-ABADÍN BARRO 1997, pp. 41-46.

²⁷ Señalan la fuente MORROS (1998, pp. 145-151), PEPE y REYES (2001, pp. 270-271). En la poética francesa, BENSE-DUPUIS (1644, pp. 108-109) y COLLETET (1654; 1965, pp. 208-210) citan textos españoles, como el soneto XXVII de Garcilaso, para ilustrar los “vers boiteux ou estropiez”.

14, vv. 3-4)²⁸. Engloba, indistintamente, el *spezzare* de las sentencias, a las que se limitaba Ruscelli, y de las palabras, en el ejemplo concreto de la elegía.

A la modalidad verbal se refieren las “cisuras” de las que trata uno de los textos ensamblados en el “Apéndice” a la edición que hizo Quevedo de las *Obras* de Francisco de la Torre (1631, ff. 143r-144v). Dicho procedimiento, que se aplica “partiendo la razón y diciendo la media en el primer verso y la que resta en el siguiente” (f. 143r), ha despertado pareceres encontrados, según se afirma. Tras ejemplificarlo con las odas de Horacio (I, 25, vv. 9-12; II 16, vv. 5-8), una octava de Ariosto (*Orlando furioso*, canto XXVIII) y una lira de fray Luis de León (poema I, vv. 76-80), el anónimo autor de este comentario se pronuncia a favor de un uso moderado de dicha licencia, la cual juzga “si no muy buena, no muy errada, pues tiene principio de Horacio y está autorizada y enriquecida con los escritos de hombres tan doctos” (f. 144v)²⁹.

Si, conforme a este dictamen, la práctica de fray Luis legitima tal proceder, de otro tenor es el juicio de Quevedo, cuando en su edición del poeta salmantino (1631) descalifica “el partir de las voces” entre dos versos, citando su traslado de la horaciana *O navis* (I, 14), “Quieres por aventura” (ff. 142v-143r), inserta en el mencionado “Apéndice” a las *Obras* de La Torre, junto con otras muestras de Píndaro (*Olimpica I*, *Pítica I*), Horacio (*Carmina*, II, 4, vv. 1-2; I, 2, vv. 19-20) y Aldana. Discrepando de Herrera, que aportaba también la oda I, 2 de Horacio a propósito de la elegía I, y del comentarista del “Apéndice”, Quevedo no se muestra partidario del recurso, contra el cual advierte “que eso no lo hicieron por elegante ni agradable; hicieronlo por la fuerza del consonante, que era *vana*, y no *mente*”, en referencia precisamente a la traducción luisiana de *O navis*, cuyo tercer sexteto quiebra un adverbio en *-mente*, del mismo modo que la lira del poema I propuesta en la anotación al fragmento del “Apéndice”³⁰.

²⁸ HERRERA (2001, p. 574, nn. 62-64). Comenta estos ejemplos RIVERS (2001, pp. 277-278).

²⁹ Se sigue la edición de 1631, modernizando grafía y puntuación. CERRÓN PUGA (1984, p. 320) propone la fuente y la autoría: “Este comentario traduce una «annotatione» de Ruscelli (*I Fiori*, 1558, págs. 607-608), y todo hace pensar que el autor de la versión sea el Brocense”.

³⁰ Para las consideraciones acerca del encabalgamiento léxico en los preliminares a la poesía de fray Luis, véanse los trabajos de AZAUSTRE (2003,

Faria e Sousa, conocedor de ambas ediciones quevedianas de 1631, se incorpora al debate abierto en torno a este artificio, con su insistencia en hacer concordar estrofa y sintaxis no sólo en el soneto cabal, sino también en la canción: “No será bueno que de una estancia de canción se pase a otra para fenecer cláusula” (1689, II, t. 3, § 8, p. 3), y en los tercetos de las elegías: “Debe fenecer cada uno con cláusula, sin que pase al otro” (II, t. 4, § 6, p. 2). Para las octavas, considera preferible la subdivisión en grupos de dos versos: “Si las octavas se organizaren de modo que cada dos versos hagan una cláusula, serán perfectísimas” (p. 83). También admite que el núcleo sintáctico ocupe cuatro versos, pero no toda la octava ni más de una. Al final de este discurso se refiere, en general, a la unión de las estrofas, sólo aceptable en un contexto comparativo, poniendo en cada una sus correspondientes términos, si bien prefiere contener el recurso dentro de los límites de la unidad métrica³¹.

Al establecer el origen de la oda, se pronuncia acerca del encabalgamiento léxico, licencia de la que, a su entender, abusa Píndaro. El artificio, que a todas luces desagrada al comentarista, consiste en “fenecer un verso con media palabra y empezar el siguiente con la otra media, que es a cada paso, cosa que rara vez hicieron los otros maestros, y el mío ninguna” (II, t. 3, p. 117). Tales observaciones denotan su conocimiento de las susodichas ediciones de los poetas salmantinos dadas a la imprenta por Quevedo en 1631, pues a los preliminares del

pp. 90-91; 2003a, p. 154; 2018, pp. 124-125). Según sus observaciones, la cita de Píndaro brinda una muestra de sinafía, división gráfica destinada a marcar sus componentes rítmicos, cuyo equivalente romance sirve “para ajustar cómputo silábico y rima como razón fundamental del recurso, y no el *numerus* que lo explicaba en las lenguas clásicas, ni tampoco los efectos de expresividad y contenido que pueden lograr en el verso” (2003a, pp. 90-92; 2018, pp. 124-126).

³¹ Ilustra cada una de estas posibilidades con dos ejemplos de símiles de la égloga I de Garcilaso: “Cual suele el ruiseñor” (vv. 324-343) y “Como al partir del sol” (vv. 310-321), tolerable el primero, que abarca dos estancias, y más recomendable el segundo, limitado a una. Para la octava, los preceptistas tienden a prescribir la correspondencia métrico-sintáctica. RENGIFO (*Arte poética española*, 1592, cap. 54) postula que esta estrofa ha de rematar “con alguna sentencia o dicho que deje con sabor y gusto al que la lee”, y SÁNCHEZ DE LIMA aconseja “acabar razón a cada segundo pie, de dos en dos, y en los postreros resumir toda la estancia”. En cambio, CASCALES, en las *Tablas poéticas*, no tolera que la sentencia haya de concluirse al final de cada estrofa, puesto que “hasta tres octavas puede correr la sentencia sin parar” (en PÉREZ PASCUAL 2011, p. 280).

editor de fray Luis remitiría la cita de Píndaro, y a la nota del “Apéndice” de la poesía de La Torre, la definición del recurso: “partiendo la razón y diciendo la media en el primer verso y la que resta en el siguiente. Y por ser cosa que ningún romancista ha hecho, no dudo sino que parecerá mal” (f. 143r-v). Como Quevedo frente al anónimo autor de la nota, Faria e Sousa condena un procedimiento que no está avalado por la práctica de Camões.

Cuando construye el recorrido histórico del género, Herrera profundiza en las cualidades de cada poeta con comentarios específicos. Encabeza el elenco Petrarca, “el primero que los labró bien i levantó en la más alta cumbre de l’ acabada hermosura i fuerça perfeta de la poesía”, hasta el punto de ser estimado por el primero “en espíritu, pureza, dulçura i gracia” (2001, p. 271). Con este juicio concuerda el del comentarista portugués, al proclamar como “primero y único el gran Petrarca”, que aventajó a sus predecesores “en la pureza del estilo y de los pensamientos y afectos y bellezas poéticas espiritosas” (1685, I, t. 1, § 14). Al hilo de su comentario de pasajes del *Canzoniere*, expone Herrera su opinión contraria al modelo único. Sanzaro, Bembo y Molza completan la representación toscana. Antes de pasar revista al soneto español, inserta una apología del idioma, en respuesta a los ataques de Tomitano (Herrera 2001, pp. 275-278)³². Traza la historia del soneto español, que,

³² En concreto, a un pasaje de los *Ragionamenti della lingua toscana* (III, 20, pp. 409-415), como notan PEPE y REYES (2001, p. 275). Según HERRERA, Tomitano dirigió su elocuencia “en vituperio de la habla i concetos i ingenios españoles” (2001, p. 276). No menos defensor de su lengua materna se muestra FARIA E SOUSA, al equipararla a las clásicas, para oponerse a los intentos de traducir al latín el poema heroico: “Luis de Camoens escribió en una lengua admirable, y aunque lo hiciera en alguna de las que son tenidas por bajas, no por eso quedara siendo menos poeta de lo que es, ni más aunque escribiera en griego o en latín” (*Vida del poeta*; 1685, I, t. 1, § 38). Pone en duda a continuación el testimonio del licenciado Pedro de Mariz, acerca de la existencia de traducciones al italiano, al francés y la comenzada al latín, pues “no hay quien tal haya visto” (§ 38), y recrimina a Manuel de Sousa Coutiño, que supone una hipotética versión en griego (*Juicio de estas rimas*; § 22). Ya en *Lusíadas* mencionaba las traducciones al latín de fray Tomé de Faria y Andrés Bayam Cortesano, así como otra al italiano, según apunta en la *Vida del poeta*, en donde cuestiona la lista proporcionada por Pedro de Mariz en su prólogo a Manuel Correa (1639, I, t. 1, § 30, cols. 57-58). En el comentario a la estrofa 128 del canto X, se refiere a los traslados castellanos, con especial énfasis en el de Gómez de Tapia, y descalifica el comentario de Manuel Correa, “que antes de ilustrarle le pudiera deslustrar” (II, t. 4, col.

tras el Marqués de Santillana, su iniciador, contó con los siguientes hitos³³:

Después d' él devieron ser los primeros (hablo de aquellos cuyas obras é visto) Iuan Boscán i don Diego de Mendoça, i casi igual suyo en el tiempo Gutierre de Cetina i Garci Lasso de la Vega, príncipe d' esta poesía en nuestra lengua (p. 279).

Cada uno de ellos recibe una caracterización que equilibra el elogio de sus virtudes con el señalamiento de descuidos, asperezas o falta de suavidad y número. Al llegar a Garcilaso, alaba con reservas sus sonetos, “en los que no iguala a sus canciones i elegías, que en ellas se ecede” (p. 281).

Análogas diferencias de planteamientos entre Herrera y Faria e Sousa se mantendrán en los restantes artículos introductorios de otros géneros, en los que Faria e Sousa confirma su propósito de emular a Herrera y ofrecer su propia caracterización, con notas escuetas, acompañadas del catálogo de vates destacados en cada uno de los géneros. En lugar de teorizar, fragua paradigmas compositivos y reemplaza la perspectiva histórica por las listas de poetas a su entender destacados, cuyo alcance limita a las literaturas clásica, italiana, española y portuguesa, desde la Edad Media hasta el presente de redacción de sus escolios. Las diferentes introducciones se cimentan en el encumbramiento de Camões, que iguala a los clásicos y supera a Petrarca y a Garcilaso, los respectivos príncipes de las líricas italiana y española³⁴.

546). Se debe a Pedro de Mariz el prólogo a *Os Lusíadas commentados pelo licenciado Manoel Correa*, con el primer esbozo biográfico del poeta (ALMEIDA 2011). Para las traducciones latinas de esta obra, véase TORRES 2011. Frente a la castellana, ya de 1580, otras versiones europeas de *Os Lusíadas* surgieron en fechas más tardías: en 1655 al inglés, por Fanshawe; en 1658 al italiano, por Paggi (no se ha encontrado la versión manuscrita aducida por Faria e Sousa, hecha en torno a 1580); en 1735 al francés, por Duperron de Castera (en versión prosificada y comentada); las traducciones al alemán no verán la luz hasta el siglo XIX, en antologías como la de Schlegel (1803) o en ediciones integrales, como las de Donner (1833). Véanse al respecto los diversos capítulos dedicados a la recepción del poema épico en el *Dicionário de Luís de Camões* (2011).

³³ Al comienzo de su *Discurso*, FARIA E SOUSA cita ese pasaje de las *Anotaciones* para rebatirlo: “bien poco supo de estas cosas quien pensó que Garcilaso había sido el primero en ellas, teniendo él tantos primeros” (1685, I, t. 1, § 2).

³⁴ De este modo, relativiza la fama de Petrarca: “Túvose esta palma en Europa hasta que se la arrancó de las manos mi P. con sus sonetos” (*Discurso*;

FARIA E SOUSA, COMENTARISTA DE GARCILASO

En ocasiones, en el curso de la obra, define su método para discrepar de los comentaristas de Garcilaso³⁵, a quienes recrimina que atiendan a detalles irrelevantes y que pongan los defectos en evidencia, en lugar de los merecidos elogios. Una de sus notas camonianas da pie a la siguiente reflexión acerca de la censura de ciertas palabras usadas por Garcilaso:

yo he visto algunos hombres (aunque éstos son puramente bestias) que debiendo adorar los vestigios de Garcilaso, le desprecian, porque hallan en él cuatro voces que hoy no se usan, siendo así que cuando aun en su tiempo no se usaran las podía él autorizar (1685, I, t. 1, p. 3).

Esta justificación de los arcaísmos converge con alguna de las *Observaciones* del Prete Jacopín a propósito de vocablos como *tamaño* (§ 4, p. 110) o *alimañas* (§ 11, p. 115), censurados en las *Anotaciones*³⁶. Defendiendo el uso de los arcaísmos frente a

1685, I, t. 1, § 14). Afirma, refiriéndose a las canciones de Camões: “Las tuyas igualan en todo a las de Petrarca y en lances las exceden y son las mejores de España hasta hoy” (1689, II, t. 3, p. 1). Proclama la superioridad de sus odas: “Pero como L. de C. nació para hacerle el primer lugar en todo, aseguro que por la mayor parte sobrepujan las tuyas a todas” (p. 117), y, en el capítulo de las elegías, su excelencia en cualquier tipo de poema: “Nuestro poeta en todos los géneros que hay de composiciones tuvo tal felicidad que no fácilmente se puede decir cuál se aventaja” (II, t. 4, p. 2). Acerca del elogio que dedica Camões a Garcilaso en su octava I, en el verso “o brando e doce Lasso castelhano”, comenta: “porque éste fue y es el único poeta de Castilla y maestro de los de toda España que le sucedieron. Y si L. de C. es (como es realmente) mayor que él, no lo fue sin que le imitase con gran frecuencia” (p. 100). Al hilo de los versos de esta octava, el comentarista prolonga sus *laudes*, poniendo en parangón a ambos vates: “Garcilaso es la mayor honra del Tajo en Castilla y L. de C. en Portugal”. Reconoce a Garcilaso como príncipe en las églogas, sin que el advenimiento de Camões lo despoje de esa condición: “Mas no por esto deja Garcilaso de ser Príncipe, así porque mostró la senda, como porque el Camoens imitándole a cada paso y celebrándole tan altamente (como lo enseñamos sobre la e. 25 de las Octavas I), le queda concediendo ese título” (p. 160).

³⁵ BLANCO GONZÁLEZ (2023, pp. 77-115), que analiza las consideraciones de Faria e Sousa acerca de la poesía española del siglo XVI, dedica un capítulo a sus notas garcilasianas. FRAGA (2023) estudia sus comentarios a las églogas a la luz de las *Anotaciones* de Herrera.

³⁶ Se indican, aquí y en sucesivas citas, el número de *Observación* (§) o *Respuesta* (§), seguido de la página en la edición de MONTERO (1987); véanse

un interlocutor contemporáneo, para quien en ese momento “el lenguaje español había llegado a la mayor cumbre” (p. 3), actualiza, por lo tanto, uno de los aspectos de la polémica herreriana.

Desaprueba asimismo el reemplazo del título originario de la *Ode ad florem Gnidi* por el de *Canción*, que Herrera llevó a cabo con ánimo de imitar a Castelvetro. Tal cambio podría estar justificado por la proximidad de ambos géneros (“pudiéndose llamar a la canción oda y oda a la canción”), diferenciados por el número de versos, o bien para “excusar la voz *oda*, porque dicen algunos que suena indecencia”³⁷. Verifica en Castelvetro “semejante impertinencia usada contra el decoro debido a Petrarca y a toda la Antigüedad” (1689, II, t. 3, p. 117). En el pasaje introductorio de las sextinas, reitera los reproches, aplicables a ambos comentaristas, italiano y español: “Y esto ha sido impertinencia, como lo dije de Fernando de Herrera, por haber llamado canción a lo que Garcilaso llamó oda, cuando le imprimió con sus notas, por parecerse a Castelvetro” (p. 200)³⁸. Si en apariencia los respectivos trueques siguen

ahí mismo (pp. 201-202, 212) las correspondientes réplicas de Herrera a § 4 y § 11. El Prete Jacopín admite *tamaño*, señala que *alimañas* se usaba en la época de Garcilaso y rechaza otros vocablos, italianismos o arcaísmos (*toroso*, *exercer*, *ombligo*, *ayme*). Sobre estas cuestiones, consúltense MONTERO 1987, p. 51; MORROS 1998, pp. 287-289; PEPE y REYES, 2001, pp. 78-81. Herrera, en cambio, no reprobó vocablos como *lindo* y *ayuda*, también defendidos por el Prete Jacopín y, a la zaga de él, Tamayo de Vargas (ALATORRE 1963, pp. 62-63). En sus preliminares a las *Obras* de Francisco de la Torre, Quevedo achaca a Herrera el uso de *apena*, *mientras*, *la alma*, al lado de diversos neologismos (AZAUSTRE 2003b, p. 363).

³⁷ En coherencia con su teoría y su método editorial, Herrera titula como odas sus propios poemas en estrofas horacianas. Su imprecisión al describir una forma métrica aplicable a los poemas en *stanza divisa* y en *liras* legitima esa fusión terminológica de las canciones de estirpe clásica o vernácula (PÉREZ-ABADÍN BARRO 1995, p. 151; BLANCO GONZÁLEZ 2023, pp. 193-197, para la rectificación de Faria e Sousa).

³⁸ FARIA E SOUSA afirma que Petrarca también denomina “canciones” los madrigales, de ocho versos, y las sextinas, de modo que de sus cuarenta y nueve canciones, veinte son madrigales y sextinas (1689, II, t. 3, pp. 1-2). La obra lírica de Petrarca, recogida en el manuscrito definitivo del código Vaticano Latino 3195, parcialmente autógrafo, reúne veintinueve canciones, nueve sextinas, siete baladas y cuatro madrigales, aparte de los trescientos diecisiete sonetos. Pero faltan en esta fuente rótulos y agrupaciones genéricas, ya que la ordenación del libro obedece a un proceso narrativo en el que la alternancia de las formas métricas, el “vario stile”, refleja su carácter fragmentario (PRIETO 1984, pp. 30-36). Faria e Sousa pudo haber consulta-

sentido inverso, para corregir o confundir, ambos obedecen a un intento de remitir a unos orígenes, Arnaut Daniel para la sextina, Píndaro y Horacio para la canción, concepto en el que a juicio de Herrera quedan comprendidas sus vertientes grecolatina y vernácula. Con reservas, Faria e Sousa admite la corrección del comentarista italiano para dejar en evidencia la desacertada manipulación de Herrera.

Queda fuera de las aspiraciones de Faria e Sousa la restitución del texto genuino tras un cotejo y selección de variantes. Así se comprueba en el siguiente pasaje, que ridiculiza el conjunto de los comentaristas garcilasianos por detenerse en las variantes textuales, para él “vanísimas superficies”. A propósito de un verso de la égloga I de Garcilaso, matiza:

Sobre este lugar de Garcilaso no traen los que le comentaron cosa alguna, pudiendo traer lo que yo traigo sobre ése de mi P. y quedan muy contentos pareciéndoles que es gran cosa detenerse en lecciones varias y en averiguar si dijo blanca cara do blanda; y blanda Filomela o blanca. Y otros dicen que no saben qué hay que comentar en Garcilaso, porque no le hallan cláusulas endemoniadas, cuales las de Góngora y sus imitadores (II, t. 5, p. 55).

Al mismo tiempo que lanza otro de sus continuos dardos contra el autor de las *Soledades*, nota la impericia del Brocense, Herrera y Tamayo de Vargas para señalar el vacío de la crítica sobre Garcilaso, tal vez como insinuación de que sus observaciones dispersas en las *Rimas varias* vienen a suplir esa carencia.

De manera semejante, censura el método de sus predecesores al llegar a la traducción portuguesa del soneto IX del toledano: “tocaremos también en la gran ciencia de algunos

do códices, fragmentarios o íntegros, de las *Rime*, y alguna de las siguientes ediciones: las de Vindelino da Spira, 1470; las aldinias, de 1501, a cargo de Bembo, con el orden del ms. 3195, y de 1514, que desplaza el interés hacia la anécdota amorosa; así como las comentadas por Filelfo (1522); Vellutello (1525), que destruye el sentido ético con una organización tripartita (*in vita, in morte* y composiciones ajenas al proceso amoroso); Gesualdo (1533) o Daniello (1541). Tal vez constata la unificación de este material poético bajo “canción” en alguna de las antologías con títulos fluctuantes, tales como *Sonetti e canzoni*. Y confronta esa supuestamente genuina denominación con la que presentan las *Rime del Petrarca brevemente sposte per Lodovico Castelvetro* (obra inacabada, de publicación póstuma en 1581), en donde los encabezamientos identifican el género, con numeración propia en cada uno. Para los comentarios de Petrarca, véanse STIERLE 1990; BELLONI 1990; MORROS 1998, pp. 198-206; HERNÁNDEZ ESTEBAN y LÓPEZ SUÁREZ 2005.

anotadores de Garcilaso que no hallaron en él qué decir sino enmendarle en palabras a título de varias lecciones”. Aduce al respecto una corrección de Tamayo de Vargas, que sigue al Brocense, discrepante de las lecciones de los impresos³⁹. Para Faria e Sousa, la crítica textual, “las delgadezas en que estos ingenios se entretienen y de que quedan muy satisfechos”, constituye una tarea vana e incluso irreverente. Por su parte, sólo hace una corrección “si resulta de ella alguna sustancia”. En caso contrario, “basta elegir lo mejor sin consumir tiempo en decillo” (1685, I, t. 2, p. 221). Proporciona aquí una descripción de su libre proceder al editar los textos de Camões, conforme a los arbitrios de su gusto, con afán perfeccionista y restaurador, como ya había anticipado en el *Prólogo*:

El mayor servicio que vengo a hacer a los curiosos es darles estas obras no sólo crecidas en casi otra tanta cantidad que la impresa, sacándolas de manuscritos en que andaban perdidas, sino que unas y otras van purgadas de esos y de otros errores con que andaban escurcidas (I, t. 1, § 17)⁴⁰.

³⁹ CAMÕES lo traduce en “Senhora minha, se eu de vós ausente”, y lo mejora, en la estimación de FARIA E SOUSA, quien ironiza sobre sus anotadores. Cita la última edición, de D. Tomás Tamayo, “que sobre este soneto dice le puso como cree se ha de leer, por estar vario en todas las impresiones”, para corregirlo y atribuir los cambios exclusivamente a Sánchez, “que dice tenía el de mano mejores lecciones”. Confronta cada una de las cuatro enmiendas de Sánchez: “y es ver que si de vida desespero”, frente a lo dicho por Garcilaso, “que” (v. 6); “yo pierdo cuanto bien viéndoos espero”, frente a “he perdido” (v. 7), “y cuando se hubiese de mudar como quiere Sánchez, y aprueba Tamayo, fuera mejor por «yo» decir «ya»”; “y así estoy en mis males diferente”, cuando Garcilaso puso “y así ando con lo que siento diferente” (v. 8); “que no sé qué hacerme en mal tamaño”, en lugar de “no sé ya qué hacerme en mal tamaño” (v. 11) (1685, I, t. 1, p. 221). En efecto, el BROCENSE (1574) afirma que para este soneto “tenía el de mano mejores lecciones, y así las hice imprimir. Son cuatro enmiendas, que cada uno podrá ver cotejándolas” (en GALLEGO MORELL 1972, p. 267). Y TAMAYO DE VARGAS (1622) señala: “está vario en todas las impresiones; como creo que se ha de leer le puse” (*ibid.*, p. 602). Faria e Sousa toma como referente la primera edición (1543) y otros impresos posteriores, con variantes que constan en el aparato crítico proporcionado por MORROS (1995, pp. 300-301), quien, a la luz de sus diversas lecciones, contempla una posible doble redacción.

⁴⁰ Un ejemplo de sus intervenciones en el texto, más allá de los ajustes editoriales, lo ofrece el soneto LXI de la centuria II, “A la margen del Tajo, en claro día” (FARIA E SOUSA 1685, I, t. 2, pp. 266-269), estudiado por PÉREZ-ABADÍN BARRO (2016).

Casi al comienzo de sus *Anotaciones*, Herrera postula la posibilidad de emular a Petrarca mediante la imitación compuesta en virtud de un razonamiento que, en cierto modo, contempla la viabilidad de que en medio de la excelsitud de sus versos se deslicen defectos (2001, pp. 271-274). Su canonización de Garcilaso y el tenor elogioso predominante de sus comentarios no evitan que señale desaciertos, como los finales de los sonetos III, descalificado como “Floxo i desmayado verso, i sin ornato i composición alguna para remate de tan hermoso soneto”, y XXIII, que incurre en la “común falta, no sólo de los nuestros, pero de los toscanos, acabar el soneto no con la fuerça i espíritu de los cuarteles, sino floja i desmayadamente”, así como el remate de la canción IV: “A mi parecer devía acabar Garci Lasso en el verso antecedente, porque éste deshaze lo dicho i no sirve de más que sustentamiento”; o la falta de decoro, en la égloga II, en la descripción del ardor del duque de Alba: “Baxíssimo i torpe verso i sentencia” (2001, pp. 301, 421-422, 525, 889)⁴¹. Faria e Sousa reprocha a los comentaristas garcilasianos las enmiendas o juicios severos de sus versos. Opone a esa actitud censoria los elogios que su poeta dedica al vate toledano. Al comentar la estrofa 17 de la égloga II, al paso que postula el desdoblamiento de Garcilaso en sus pastores, Salicio y Nemoroso⁴², recopila los pasajes laudatorios que le dedica Camões, en la comedia *Filodemo*, en una carta y, sobre todo, en el verso

⁴¹ El Brocense y Herrera consagran a Garcilaso al editar y comentar sus versos, elevándolo al rango de los modelos clásicos, y la reducida proporción de correcciones por parte de Herrera —sesenta y siete, en un total de ochocientas cuarenta y dos anotaciones, según el recuento de STEFAN (2021, p. 1015)— no justifica los reproches de sus detractores. Así, el Prete Jacopín ignora los pasajes encomiásticos para refutar los reparos puestos por Herrera a temas, vocablos y versos (MONTERO 1987, pp. 49-54); TAMAYO, en sus notas manuscritas de un ejemplar de las *Anotaciones*, lo tilda de “gramático mezquino”, por osar censurar los versos del “príncipe de los poetas castellanos” (ALATORRE 1963, p. 127), para sentenciar que “cuando no se fundan en razón las reprehensiones, o son de ánimo envidioso, o ignorante” (en GALLEGO MORELL 1972, p. 653), en referencia a cualquiera de sus censores. La actitud crítica de Herrera responde a un descentramiento o revisión del lugar de Garcilaso en el canon mediante un método de comentario centrífugo e intertextual, que relega al poeta en beneficio de la propia exégesis (NAVARRETE 1997).

⁴² “Sus anotadores dan razones para que no sea Boscán, pero ellas no son buenas. Lo cierto es que no fue Boscán ni otro alguno, sino que Garcilaso se representa con ambos nombres, y esto es ordinario en los escritores de églogas” (1689, II, t. 5, p. 211).

“o brando e doce Lasso castelhano”, de la octava I (estr. 25). Lamenta que Tamayo de Vargas haya sido indiferente a tal elogio, “el mayor que hasta hoy le haya hecho otra pluma” (1689, II, t. 4, p. 100), y que no haya calibrado su grandeza y alcance en la canonización definitiva de Garcilaso.

Ya en el discurso introductorio de las églogas contrastaba ambas actitudes, al proclamar a Garcilaso como príncipe en este género,

Así porque mostró la senda, como porque el Camoens imitándole a cada paso y celebrándole tan altamente... le queda concediendo este título. Gran dicha, que se lo conceda un héroe que pudiera desconocerle mejor que los que hoy le desconocen con insolentísimo atrevimiento (p. 160).

De esa valoración general queda excluida la égloga II, a la que, por su longitud, tacha de “insufrible”. Censura abiertamente la modalidad dialogada, las digresiones, las infracciones al decoro y los tramos de endecasílabos con rima *al mezzo*: “introducir los interlocutores solamente a hablar o cantar, sin otro acontecimiento que sazone el poema”, “enjerir cosas que parecen violentas o de prolijo discurso” y “cosa no conveniente a pastores”, “versos que llaman ligados”. Para él, afean esta égloga numerosos errores de la disposición, “que en lo hablado es toda bonísima” (p. 161). No faltan reparos para las restantes églogas garcilasianas, como el estribillo de la primera y la supuesta desproporción de la III entre las octavas narrativas y el canto amebeo⁴³.

Aunque en las *Anotaciones* prevalecen las alabanzas sobre los juicios negativos, tan sólo aplicados a detalles menores, similares a los apuntados anteriormente, ya el Prete Jacopín, para refutarlos, había reprobado lo que para él suponían ataques a la poesía de Garcilaso⁴⁴. Al igual que Faria e Sousa décadas más tarde, el anónimo acusador declara su veneración por el

⁴³ “También es buena en lo que dice, mas no en orden, porque consume 38 estancias en el aparato y no son más de ocho las que cantaron los pastores introducidos a cantar en ellas ni ellos dicen cosa correspondiente al aparato” (1689, II, t. 5, p. 161). A esa supuesta desproporción se opone la artificiosa simetría estructural y la armonía temática señaladas por RIVERS (1974), FERNÁNDEZ-MORERA (1982, pp. 73-100) y GARGANO (2023, pp. 630-645).

⁴⁴ Sin ahorrar calumnias de otros autores, en las *Observaciones* 3 y 33, a las que responde Herrera (MONTERO 1987, pp. 43, 109-110, 135-136, 196-200, 237-238).

poeta comentado: “quiero reprehender el descomedimiento i sacrilegio que avéis cometido condenando por vuestro antojo muchos lugares del famoso poeta Garcilasso, onrra de nuestra nación” (§ 3, p. 110)⁴⁵. Cierra su tramo apologético una visión sesgada del proceder del comentarista: “Ofrécenseme tantos lugares en que condenáis a este poeta, que si de todos uviese de tratar haría un gran libro” (§ 32, p. 110). Pero no sólo embiste contra su talante irreverente, sino también contra el discurso digresivo y erudito, propiamente humanístico⁴⁶, del anotador, apuntando implícitamente al modelo de comentario filológico y escueto del Brocense⁴⁷. Anticipándose al ideal de *brevitas* con que Faria e Sousa define su estilo de presentación de cada género, limitada a “lo que basta”, el Prete reprocha la extensión, prolijidad, pesadez e importunidad de las *Anotaciones*, “siendo un comento más largo que todos los que escribieron Mancinello, Probo, Servio i Donato” (§ 2, p. 109). Esta idea se confirma en el último capítulo, en donde ridiculiza su exhibición de co-

⁴⁵ MONTERO (1987, pp. 43, 110) extrae dicho pasaje como *propositio* de la argumentación.

⁴⁶ MICÓ (1997, pp. 264-265) percibe que la libertad y la falta de orden en el método de comentar de Herrera lo convierten en precursor del ensayo. NAVARRETE (1997, p. 192), además de considerar la autonomía de los tratados sobre los diferentes géneros y recursos, advierte el carácter ensayístico de la exposición de ideas, contrario al designio preceptivo o normativo de otras artes poéticas como las de Sánchez de Lima, Rengifo y, ya en la centuria siguiente, el *Culto sevillano* de Robles, que presenta semejantes ideas estéticas de forma más metódica. El comentario de Herrera se situaría entonces a medio camino entre las preceptivas del siglo XVI y las obras analíticas del Barroco. Se aproximaría, por lo tanto, al modelo forjado por Montaigne, cuyos ensayos representan “le dernier lieu du commentaire humaniste” (STIERLE 1990, pp. 28-29).

⁴⁷ Aunque corresponde la prioridad de publicación a las *Anotaciones y enmiendas* de Sánchez de las Brozas, Herrera había comenzado mucho antes su tarea (MORROS 1998, pp. 17-22). Ya TAMAYO DE VARGAS había contrapuesto los métodos de ambos comentaristas: “Herrera sólo hace ostentación de doctrina propia en el Poeta. Sánchez de imitación ajena” (en GALLEGO MORELL 1972, p. 597). Cada uno de ellos participa de principios teóricos diversos, pues mientras que Herrera refleja una atención a la *elocutio* que apunta al Barroco, el Brocense se orienta hacia el pasado, la tradición y la *imitatio* de los clásicos, y plasma en sus comentarios sus criterios filológicos y textuales, siguiendo “el modelo humanista de los escolios y anotaciones que el Renacimiento italiano había dedicado a los autores clásicos en lengua toscana” (RUIZ PÉREZ 1988, p. 84). En esa línea se situaría la *Respuesta*, que, en opinión de MORROS (1998, p. 307), tanto por las citas como por los criterios aducidos, parece estar desvinculada de las *Anotaciones*.

nocimientos enciclopédicos: “sois eroico, poeta, severo censor, gran astrólogo, doto filósofo, señalado en elocuencia, diestro gramático, gran imitador de los sagrados despojos de la venerada Antigüedad” (§ 46, p. 146).

Para mostrar el desacierto de las condenas de Herrera, las desgaja de su contexto y las dispone en sucesivas *Observaciones*, refutadas una a una: la mezcla de versos italianos y españoles (§ 7, p. 112); el uso de voces extranjeras (§ 12, p. 116) y de versos agudos, atribuido a que Garcilaso “no halló en su tiempo conocimiento del artificio poético” (§ 13, p. 116); las inadecuadas alabanzas de la belleza varonil de don Bernaldino (§ 15, p. 120) y el verso 235 de la elegía I, porque “no convienen versos lascivos i regalados para esta tristeza” (§ 17, p. 123); la confusión del cielo cristalino, el noveno, con el Empíreo; el undécimo (§ 18, p. 124), la digresión sobre la caza y la narración de Albanio (§ 25, p. 130). El Prete Jacopín califica de necedad *per se nota* las críticas que las *Anotaciones* dedican a la égloga II, que a su juicio excede a las otras dos: “condenáis i mordéis con vuestro invidioso diente toda la Égloga, diciendo que es *comedia, fábula, tragedia, choro, elegía, i de frasis vulgares*” (§ 23, p. 129). No participará de la misma valoración Faria e Sousa, que concentra sus críticas a Garcilaso en este poema, según se ha mostrado líneas atrás.

Por el contrario, convienen ambos en un planteamiento apologético que extrae sus argumentos de la retórica epidíctica, en términos hiperbólicos de veneración, pero también de la judicial, mediante defensas de los pasajes denostados e inculpaciones⁴⁸. De manera reiterada, Faria e Sousa concede a Camões la categoría de príncipe, equiparable a los clásicos y superior a quien hasta su llegada ostentaba ese rango para la poesía española. Así lo manifiesta en el *Juicio de estas rimas*: “España solamente en Luis de Camoens vio juntas las glorias de Homero, Virgilio, Píndaro, Horacio, Plauto y cada uno de esotros ya referidos” (1685, I, t. 1, § 2), y en otros lugares de su exégesis: las canciones de Camões “igualan en todo a las de Pe-

⁴⁸ MONTERO (1987, pp. 41-46) define las *Observaciones* como apología de Garcilaso y condena de Herrera mediante la refutación de sus reparos, mientras que MORROS (1998, pp. 264-267) las caracteriza como epístola invectiva. Similar enfoque de doble signo se percibe desde el título del *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, caballero portugués*, de Espinosa Medrano, tal como comenta CISNEROS (1987).

trarca y en lances las exceden” (1689, II, t. 3, p. 1), en sus odas “si no vence a Píndaro en la majestad, véncelo en la limpieza” (p. 117).

No deja, sin embargo, de señalar defectos ni de manifestar sus preferencias por determinados textos de su poeta frente a otros: “ni todo lo que un poeta escribe incitado solamente de su voluntad es perfecto y si es hombre de juicio y llega a publicar sus obras, aun de éstas quita mucho” (1685, I, t. 1, § 11). Esa posible falibilidad no aminora la excelencia que alcanza el conjunto gracias a los mejores textos. Al contemplar ese margen de error, se aproxima al artículo de la *Respuesta* a la tercera *Observación* de Jacopín, en donde el anónimo autor⁴⁹ se defiende de la calumnia hecha a Herrera al acusarlo de censurar a Garcilaso, pues “innumerables son los lugares que alaba, i lo onra i encarece con divinos loores”, aunque no evite enmiendas: “si alabara todos los escritos de G.L. sin diferencia; demás de hacer daño a los que saben poco, no huyera la sospecha de lisongero” (§ 3, p. 197)⁵⁰. Sus correcciones no obstan para que reconozca la superioridad de los versos de Garcilaso, “que hasta aora tienen en su género el primer lugar”. Frente a la ciega veneración y reverencia sin tacha, advierte que “Ombres fueron, como nosotros, cuyos sentidos i juizios padecen engaño i flaqueza, i assí pudieron errar, i erraron” (§ 3, p. 198). Al igual que la del comentarista portugués, esta advertencia se hacía eco del hexámetro del *Ars poetica* de Horacio: “aliquando bonus dormitat Homerus” (v. 359).

A pesar de dirigir sus críticas *ad hominem*, cuando considera la faceta poética de Herrera, Faria e Sousa se muestra más indulgente e incluso imparcial. Aunque juzga que en los sonetos “logra seso y gravedad, pero dice poco y con gran dureza” (§ 15), no escatima elogios para los tercetos de sus elegías, merecedores de no poca gloria, “que si no son dulces como los de Garcilaso, es cierto que son más cultos; y esto es lo mejor de sus escritos” (1689, II, t. 4, p. 2). No obstante, desaparece del elenco de poetas de los restantes géneros.

⁴⁹ Para MONTERO (1987, pp. 46-49), dicha *Respuesta* se debe al propio Herrera, que oculta su identidad para evitar “el enojoso trance de la autodefensa, sospechosa siempre de parcialidad” (p. 47). MORROS (1998, pp. 298-301) cuestiona los testimonios de Pacheco y Robles, y arguye que el propio Pacheco podría haber sido el autor.

⁵⁰ Se proporcionan el número (§) y la página de la edición de MONTERO (1987).

Como conocedor de su poesía, percibe la dimensión conceptual del nombre de su amada, Luz, según expone en la lista de nombres de amadas poéticas, intercalada en el comentario al soneto camoniano I, 70: “Fernando de Herrera no la nombra, diciendo Luz en vez de nombre, imitando a Ovidio, que así llama a Corina muchas veces, aunque muchas la nombra” (1685, I, t. 1, p. 140). Apunta aquí su discrepancia de la identificación de Luz con Leonor de Milán, sostenida por Pacheco, en el capítulo de su *Libro de retratos* dedicado a Herrera, e insinuada por Rioja en el prólogo de su edición de los *Versos* (1616)⁵¹. En las glosas a la canción I argumenta esta idea al teorizar sobre los dos tipos de amor, espiritual y concupiscente:

Fernando de Herrera, hombre de quien no se sabe que haya sido arrastrado de lascivos pensamientos celebrando a otra señora sevillana, sin otro nombre que el de Luz. Y por dicha que no fue más de imaginada para el logro de sus conceptos y de esto de no tener objeto real, sino fantástico, presumo yo haber resultado la aspereza de sus versos, porque los suaves son hijos de ardentísimo amor, y éste no puede ser tal con hermosura fantástica, sino visible materialmente” (1689, II, t. 3, p. 8).

Con esta certera apreciación contrastan sus lecturas autobiográficas de las églogas I y III de Garcilaso, para las que acepta la identidad de Elisa como una dama real, según asevera al anotar la égloga II (estr. 17): “Cuatro veces nombra Nemoroso a Elisa en aquella égloga y la última dice: Divina Elisa, etc. Era D. Isabel Freire, dama de D. Isabel, hija del Rey D. Manuel” (II, t. 5, p. 212). De manera sostenida, postula la condición real de la dama de Camões, Catalina de Ataíde, bajo el nombre poético de Natércia. En la *Vida del poeta*, reconstruye su historia de amor con esta dama de la corte, a la que ya había conocido en Coimbra, causante de los sucesivos destierros, a Santarén y

⁵¹ Afirma PACHECO que sus poemas amorosos a Luz “es cierto que los dedicó a doña Leonor de Milán, condessa de Gelves” (en VÁZQUEZ 1983, p. 18). De manera menos clara, RIOJA identifica en su prólogo a la dama alabada como “una señora mui principal destos reinos”, designada con el nombre de Luz u otros alusivos a su luminosidad (HERRERA 1985, p. 486). Apuntalada por la visión romántica de los hispanistas franceses (STEFAN 2015), la hipótesis, que ha gozado de predicamento entre la crítica (Asensio, Rodríguez Marín, Coster, Vilanova, Vázquez), es rebatida por RAMAJO CAÑO (2011; 2022, pp. 243-250) con argumentos basados en la tópica literaria, que se aplica al soneto “¿Quién osa desnudar la bella frente...?”.

a Ceuta (1685, I, t. 1, § 13-15). La recuerda en otros muchos pasajes, como los siguientes:

Los sonetos no hay duda que son escritos a Natercia y que Natercia era su amada D. Catalina de Ataide; lo que en ellos contienen es lo propio contenido en esos lugares de la égloga 4 y viene a ser que ella le dejó por otro, pero si allá era Natercia, aquí es Belisa (I, t. 2, p. 200).

Entiende la dulce conversación de su primera querida hermosura, que fue D. Catalina de Ataide, porque si amó otra (digo después de su muerte) aquélla fue su singular amada (1689, II, t. 3, p. 93).

Cuál fuese este suceso de los amores de mi P. y tan público, que se refería en conversaciones, no es cosa que hoy se sepa. Sábese (como lo dijimos muchas veces) que él se enamoró de D. Catalina de Ataide, dama de Palacio, y ella le debió admitir y dar algunas esperanzas (como él con frecuencia dice) porque a no haber inquietud y consentimiento en ella, no era necesario desterrarle a él, como le desterraron por estos amores (II, t. 5, p. 217).

FARIA E SOUSA POLEMISTA: ENTRE HERRERA Y GÓNGORA

A tenor de lo expuesto, puede calibrarse el grado de dependencia de la preceptiva poética desgranada de forma asistemática en las *Rimas varias* con respecto a los comentaristas garcilasianos y la controversia resultante. A ese sustrato se superpone la polémica gongorina. Aunque emanan de ese marco, perceptible en las continuas remisiones a Herrera o en los pronunciamientos con respecto al gongorismo, los comentarios de Faria e Sousa mantienen su carácter propio, debido precisamente a su finalidad como exégesis y aclaración de los poemas atribuidos allí a Camões. Comparte con el Prete Jacopín su animadversión hacia Herrera, contra quien ambos dirigen sus dardos, sin que pueda postularse la continuidad de un debate de corta trayectoria⁵². El anónimo autor de las *Observaciones* retaba a su destinatario:

⁵² Con la autoridad de Menéndez Pelayo, para quien “la controversia no llegó a adquirir los verdaderos caracteres de una cuestión crítica: no pasó del terreno retórico”, MONTERO (1987, p. 61) objeta reservas a la hora de valorar las *Observaciones* “como un documento coherente y desarrollado de controversia literaria”, señalando su corta trayectoria, sin apenas repercusión,

Cuando veo la confiança con que reprehendéis, emmendáis, aprováis i reprováis, temo que os an de escozer tantas verdades, i que avéis de responder ásperamente a este tratadillo (§ 33, p. 135).

Dicho pronóstico se cumple para dar lugar a la *Respuesta*, que a su vez pone el colofón a un intercambio epistolar que, por no alcanzar la categoría de controversia, resulta difícilmente vinculable con la que se entabla en torno a la *nueva poesía*. Faria e Sousa tomará partido en la polémica gongorina, sin involucrarse en ella, como observador que *a posteriori* ofrece un balance de sus causas. Aunque desde una posición marginal, por su perfil antiherreriano y antigongorino, visible en sus juicios acerca de la oscuridad poética o los cultismos, Faria e Sousa se erige en figura intermediaria entre ambos episodios.

En las *Rimas varias*, las contadas ocasiones en las que trae a colación la poesía de Góngora se resuelven en críticas negativas, atemperadas con elogios cuando aduce el primer cuarteto de “Al sol peinaba Clori sus cabellos” como paradigma de soneto cabal, frente a los diez versos restantes (*Discurso*; 1685, I, t. 1, § 17). En medio de sus glosas al soneto LXI de la segunda centuria, reitera su alabanza del citado cuarteto gongorino: “si este gran ingenio, en lo que lo fue, acabara aquel soneto con la felicidad con que le empezó, ninguna envidia pudiera tener a éste de mi maestro” (I, t. 2, p. 267). Esa diferencia entre principio y final revela los “dos caminos” antagónicos seguidos por Góngora. Desde la perspectiva de Faria e Sousa, la polémica suscitada por su poesía estriba en esa dualidad que escinde su producción y las opiniones de sus críticos, que explica en los siguientes términos:

mírese la gala y la belleza de esa admirable facilidad, si bien en Góngora son pocas las facilidades y felicidades como ésta, principalmente en los versos mayores. ¿Quién hace que esos cuatro versos sean hermosísimos y venerables? Nadie más de faltar en

salvo en casos aislados, como Tamayo o Cueva (pp. 83-87). Contrariamente, para Micó (1997), parte de la información que manejan los comentaristas de Góngora está en las *Anotaciones* herrerianas. La misma coincidencia se produce entre las respectivas polémicas, que se concentran en puntos cruciales como el hipérbaton, los vocablos peregrinos, las metáforas atrevidas o el catálogo de buenos poetas. Y, aunque los primeros escritos de la polémica gongorina no mencionan a Herrera, su nombre aflora en las impugnaciones al *Antídoto* hechas por el Abad de Rute y Díaz de Rivas, y en la definición de *traspasamiento* de ESPINOSA MEDRANO (sección IV, § 15-26).

ellos la superfluidad de metáforas con que este ingenio se engañó tanto (*id.*).

Conciliando los dictámenes de apologistas y detractores, reconoce la excelencia de Góngora en la senda correcta, objeto de un general beneplácito que no lo redime de la condena de su vertiente errada, que ha lacrado su imagen:

Desestímanle por casi todos los mayores muchas personas de verdadero juicio en esta ciencia, porque en ellos sigue el otro rumbo. Síguese que este rumbo es malo, pues le vuelve contra sí los mismos que le veneran por esotro. Además de esto, ello es infalible que el acierto no tiene más de un camino, con que es necesario que, pues en Góngora hay dos caminos, uno de ellos ha de ser errado. Y, siendo esto así, como es, necesariamente ha de ser acertado aquel con que todos se conforman para venerarle por él (*loc. cit.*).

Tal balance crítico se hace eco de la distinción de dos categorías, correspondientes a las dos épocas de la poesía gongorina, una de ellas, la de los poemas mayores, anatemizada por la crítica, que lo venera por su otra vertiente, libre de las lacras de la oscuridad y la dificultad de la primera. Para Faria e Sousa representan el camino correcto los versos cortos de carácter festivo, según declara en el *Juicio de estas rimas*, cuando señala que, al igual que Marcial, Góngora usó mejor las burlas que las veras (I, t. 1, § 3). Su percepción de los dos tipos de poesía gongorina se corresponde con el binomio de “príncipe de la luz” frente al “príncipe de las tinieblas”, forjado por Francisco Cascales en la X de sus *Cartas filológicas* (1961, p. 189). Pese a sus intentos de exonerarlo de culpa y sopesar virtudes y defectos, concluye que “el andar en argumentos” ya lo condena.

Como los de tantos otros detractores en esta polémica, los ataques de Faria e Sousa alcanzan también a los seguidores de Góngora, que cultivan

la poesía incultísima que hoy llaman culta y es muy preciada por la extrañeza de voces y locuciones, siendo así que en la sustancia y conforme al arte es ridícula. Tanto hace deslumbrar a los hombres una extravagancia, una fullería, una vanidad (1689, I, t. 2, p. 298).

No se libran de sus reprimendas los comentaristas gongorinos⁵³, cuyo método es cuestionado incluso cuando se refiere a los de Garcilaso:

Otros dicen que no saben qué hay que comentar en Garcilaso, porque no le hallan cláusulas endemoniadas, cuales las de Góngora y sus imitadores, como si en el hablar claro no se escondiese misterio, ciencia y erudición o como si se hallase algo de esto (a lo menos que sea a propósito) en quien camina sin luz. Pero a la verdad ellos dicen bien que no saben qué hay que comentar en Garcilaso, ni lo supieron los que le comentaron comentándole (o gastando tiempo sin comentarle) en vanísimas superficies (I, t. 1, p. 55).

Anulando la equivalencia entre comentario y paráfrasis esclarecedora de los sentidos ocultos bajo el ropaje ornamental y

⁵³ Al lado de los *pareceres* (Pedro de Valencia y Francisco Fernández de Córdoba), las *advertencias* (Almansa y Mendoza), los tratados o discursos (Jáuregui, Díaz de Rivas, Martínez de Portichuelo, Vázquez Siruela), la polémica gongorina tuvo como cauces fundamentales las cartas y, ya en una fase de consolidación, los comentarios. El litigio entre Lope de Vega, Góngora y personas de sus respectivos círculos conforma un repertorio de misivas constituido por la “Carta a un amigo”, “Carta en respuesta”, “Carta de don Antonio de las Infantas”, “Respuesta”, “Carta echadiza”, al que se añaden los escritos intercambiados entre Francisco Cascales y Francisco del Villar. Véanse, para el conjunto epistolar de la polémica, ROSES LOZANO 1994, pp. 22-27, 39-42; CARREIRA 1998, pp. 239-266, 250-260; RICO GARCÍA 2002. Tras la muerte de Góngora, se generalizan los comentarios, no exentos de carácter polémico (Pellicer, Salcedo Coronel, Salazar Mardones, Díaz de Rivas, entre otros). Véase el capítulo 8 de ROSES LOZANO (1994, pp. 54-60, y, para una visión del posgongorismo combativo, ROMANOS 2012). Los comentaristas aplican un planteamiento centrado en el contenido, que se esclarece mediante paráfrasis, citas de autoridades como antecedentes de determinadas metáforas y lugares comunes, para realzar la *res*, el significado, sin otorgar a la forma su verdadera preeminencia en los poemas (PÉREZ LASHERAS 1995, p. 161). Uno de los procedimientos habituales es la confutación, característica del *Antídoto* de Jáuregui, que recapitula previas imputaciones contra las *Soledades* para denostar su oscuridad, tal como demuestra RICO GARCÍA (2002, p. xli). La *Silva a las “Soledades”* (1613) de Manuel Ponce ofrece una de las primeras apologías del autor, repartidas entre el “discurso”, la “declaración” y las “anotaciones”, consistentes estas últimas en un comentario filológico, atento a cuestiones gramaticales y temáticas, según lo describe AZAUSTRE (2021, pp. 37-58, 65-81). Para una visión de la polémica gongorina, véanse también BLANCO 2012; BLANCO y MONTERO 2019; MONTERO y SÁNCHEZ JIMÉNEZ 2021. Se remite a la página POLEMOS para los textos de la polémica en torno a Góngora, con sus correspondientes estudios.

la sintaxis alambicada, Faria e Sousa discrepa del proceder de los exégetas gongorinos, generalizado como norma, aunque inaplicable a poetas cuya diafanidad hace innecesarias dichas operaciones interpretativas. De ahí la vacuidad de las glosas que recibió el poeta toledano en el pasado, en obvia alusión a las *Anotaciones* del Brocense, Herrera y Tamayo, y la desorientación de quienes ahora pretenden afrontar esa tarea, considerando que “no saben qué hay que comentar en Garcilaso”, carente de lugares oscuros⁵⁴.

⁵⁴ Con anterioridad a la polémica, los autores se pronuncian acerca de la oscuridad, admitiendo la conceptual, que afecta a las *res*, frente a la formal, de los *verba*. HERRERA elogia la oscuridad conceptual, “que procede de las cosas y de la doctrina”, en su anotación al soneto XI de Garcilaso (2001, p. 351). En los preliminares de los *Versos* (1619) de Herrera, DUARTE considera que “no es vicio en ellos ser en alguna parte oscuros y difíciles” (HERRERA 1985, p. 493), de modo que lo presenta como precursor de Góngora (MICÓ 1997, p. 275). LÓPEZ PINCIANO, en la epístola VI de su *Philosophía antigua poética* (1596), emite reflexiones acerca de los factores retóricos de la oscuridad, para la que distingue dos artificiosas y virtuosas, derivadas de la intención del autor o de la ignorancia del lector, de una tercera viciosa, pues “nace por falta de ingenio de invención o de elocución”, “trae conceptos intrincados y difíciles” y “confunde los vocablos de manera que no se deja entender la oración”. Añade, como último tipo de oscuridad, la de los libros sagrados (1998, p. 253). CARBALLO, en el *Cisne de Apolo* (1602), justifica la dificultad si incita a la lectura atenta y aprueba la oscuridad destinada a encubrir secretos y la alegórica (1958, t. 1, pp. 77-78). CASCALES, en sus *Tablas poéticas* (1617), matiza: “porque la obscuridad es viciosa, quando procede de ser el verso intrincado y mal dispuesto: que si está obscuro, por ser alto el pensamiento, o por encerrar alguna doctrina no común, tal obscuridad de ningún modo se debe vituperar” (1975, p. 415). En las *Cartas filológicas* (1634), parece seguir la clasificación del Pinciano (según ROSES LOZANO 1994, pp. 76-77) en su dictamen acerca de las catacrexis y metáforas del *Polifemo* y las *Soledades*: “¿...cuando fueran tropos muy legítimos, por ser tan continuos y seguidos unos tras otros, habían de engendrar obscuridad, intrincamiento y embarazo? Y el mal es, que de sola la colocación de palabras y abusión de figuras nace y procede el caos de esta poesía” (1961, t. 1, pp. 146-147). No juzga de viciosa la oscuridad que procede de recóndita doctrina, ni la que se debe a la ignorancia, como tampoco la usada para “disimular algún concepto deshonesto y torpe”, ni en los poetas satíricos (pp. 157-158). Pero repudia la resultante de las metáforas continuas y atrevidas y del “ambagioso” hipébaton; para Cascales, véase SCHWARTZ 2014. Frente a estos ejemplos, Carrillo y Sotomayor, *Libro de la erudición poética*, posible antecedente de la estética cultista, defiende la oscuridad de las palabras, compartiendo con fray Luis de León y Herrera un concepto docto y elitista de la poesía (PÉREZ LASHERAS 1995). El debate en torno a la oscuridad, resultante del abuso de los hipébatos, las metáforas y las voces peregrinas, centró parte de la polémica gongorina, con la remisión a Aristóteles (*Poética*), por medio de Maggi, Cicerón o Petronio, en apoyo

Desde el *Prólogo* hace notar su disentimiento de los exégetas gongorinos, a propósito de la alusión a la madre de Tisbe como “quien la vistió / (nueve meses que la trujo) / de terciopelo de tripa” (vv. 93-95). Faria e Sousa interpreta:

quiere decir que Tisbe anduvo nueve meses en el vientre, que consta de tripas y en ellas y en otras anda envuelta la criatura hasta nacer. Y terciopelo de tripe es una tela de lana que a quien no la toca con las manos parece terciopelo de seda y tomó el nombre del lugar en que se labra, que es extranjero (1685, I, t. 1, § 16).

Su definición de terciopelo de tripa o tripe como tejido de lana que imita la textura del auténtico, conforme a una de las acepciones del término⁵⁵, se completa con la asociación a un topónimo, el “lugar en que se labra”. Tal vez quiera referirse a *Trípoli*, estableciendo una falsa etimología a partir de la coincidencia fonética parcial (*trip-*), propiciada por la ubicación de esta ciudad libanesa en la zona de origen y producción del terciopelo. De ahí que desautorice una de las lecturas previas del pasaje:

Un comentador de este romance, llegado a esta coplilla, gasta mucho tiempo en tratar de los partos, y de cuántas maneras los hay, y de los meses en que se logran, y que los hay de diez y de once meses, cosa de que en ninguna manera necesitaba Góngora. Y lo de que necesitaba era el dar razón del equívoco de tripe y tripa, quedole en el tintero, porque el comentador no sabía qué cosa era terciopelo de tripe o tripa (*id.*).

En la glosa que a estos versos dedica la *Ilustración y defensa de la Fábula de Píramo y Tisbe*, Salazar Mardones (1636, ff. 45r-46r) diserta en más de dos páginas acerca del número de meses

de partidarios y detractores de la oscuridad verbal. Se mantiene el binomio, *res y verba*, en la división de este concepto, según se comprueba en Jáuregui, Díaz de Rivas, Quevedo o Manuel Ponce. Véanse, entre otros, VILANOVA 1983; DOMÍNGUEZ CAPARRÓS 1992; ROSES LOZANO 1994, pp. 66-80; PÉREZ LASHERAS 1995; RICO GARCÍA 2002; AZAUSTRE GALIANA 2003, pp. 68-73, y 2021, pp. 71-76; CARREIRA 2010; ALONSO VELOSO 2011; SCHWARTZ 2014.

⁵⁵ Es una de las acepciones que el *Tesoro* de COVARRUBIAS da para *tripas*: “terciopelo de tripa, cierta tela falsa que contrahace el terciopelo” (1611, f. 56r). En el *Diccionario de Autoridades*, se define *tripe* como “Tela parecida al terciopelo, y se distingue dél en ser tejido de lana. Covarr. le llama Tripa en esta voz” (III, t. 6, p. 358).

de gestación, oscilante entre tres y veinte, con la autoridad de Aristóteles, Lipsio, Alonso Carranza, Santo Tomás, San Crisóstomo, las Sagradas Escrituras, Varrón, Alfonso XI y Plinio. Cierra el recuento con una paráfrasis, que tampoco satisface a Faria e Sousa, por no “dar razón del equívoco de tripe y tripa”:

Porque hay en España terciopelo de seda y otros de lana; aludiendo a este último dice don Luis jocosamente que su madre de Tisbe la vistió de terciopelo de tripa, porque mientras andaba en el vientre le servía de vestido toda la barriga de su madre (f. 46r).

Acostumbra Faria e Sousa ilustrar cada género poético con el elenco de sus principales cultivadores. Apenas se registran en dichas listas los nombres de Góngora o Quevedo, en contraste con la omnipresencia de Lope de Vega, siempre acompañada de expresiones elogiosas, pues merece la máxima estimación del comentarista, que le otorga el rango que en su época alcanzó Camões. Su actitud antigongorina, con la ambigüedad y matizaciones señaladas, lo sitúa en la órbita de Lope de Vega, cuyo *Elogio al comentador* al frente de las *Lusíadas* glosadas por Faria e Sousa (1639) prueba la admiración y el aprecio hacia el intelectual y la persona⁵⁶.

Góngora y Lope concurren al comienzo de la obra, en el *Juicio de estas rimas*, como diestros cultivadores de los versos cortos (1685, I, t. 1, § 2). Sigue un parágrafo en el que se pondera la faceta festiva de Góngora y de Quevedo, así como de Cervantes y de Salas Barbadillo (§ 3). Góngora y Lope son mencionados consecutivamente en el catálogo que ofrece la octava I (estr. 25) de escritores insignes en cada género (1689,

⁵⁶ Se remite a NÚÑEZ RIVERA (2018) para una visión actualizada de esta amistad y a GUTIÉRREZ VALENCIA (2023) para el enfrentamiento de Lope con los comentaristas gongorinos. Tal vez Faria e Sousa toma partido a favor de Lope como estrategia para rebajar el prestigio de Góngora. Al mismo círculo afín a Lope de Vega podría haber pertenecido MARÍA DE ZAYAS, admiradora de Lope de Vega, a cuya muerte dedica un soneto (“Si mi llanto a mi pluma no estorbara”). La autora desliza sutiles críticas contra los llamados cultos y aboga por “un estilo llano y una prosa humilde, huyendo la exageración, dejándola a los que quieren granjear con ella la opinión de cultos”, en *El imposible vencido*, de las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637; 2000, p. 445). En el excursu introductorio al X de los *Desengaños amorosos* (1647), Lisis defiende la naturalidad, frente a las razones retóricas y cultas y las sofisterías “en que han dado los escritores por diferenciarse de los demás; y dicen a veces cosas que ellos mismos no las entienden” (ZAYAS 2009, pp. 469-470).

II, t. 4, p. 102), en la sección de “Asuntos varios”. Para los géneros dramáticos (“De los cómicos y trágicos”) se reserva a Lope la exclusividad: “y en España el único Lope de Vega Carpio”.

Sobre cualquier otra mención, las de Lope se prodigan e ilustran los diferentes discursos preliminares a los géneros: “Lope de Vega de que realmente hay muchos sonetos felicísimos” (*Sonetos*; 1685, I, t. 1, § 15); “Lope de Vega no hizo pocas y son suaves” (*Odas*; 1689, II, t. 3, p. 117); “El último es Lope de Vega” (*Sextinas*; p. 200); “Lope de Vega escribió muchos bonísimos y los de sus *Triunfos* no deben nada a los mejores” (*Tercetos*; II, t. 4, p. 2); “Lope de Vega, que las escribió en varios tomos y las de su *Jerusalén* no deben algo a todas las que logran título de buenas. ¡Ojalá les fuera igual la contextura del poema!” (*Octavas*; p. 82); “después de él [Garcilaso] Lope de Vega y Carpio” (*Églogas*; p. 160).

Para cada género, Faria e Sousa configura un canon integrado por los autores grecolatinos, italianos, españoles y portugueses. En la literatura vernácula se erigen en paradigmas Petrarca, Garcilaso, Camões y, en los tiempos presentes, Lope de Vega⁵⁷. Proclamando a este último sucesor de su poeta, ejercita una táctica para descartar a Góngora del panteón de posibles rivales del autor de *Os Lusíadas*, al mismo tiempo que reivindica sus comentarios camonianos frente al extenso repertorio crítico generado por los poemas gongorinos. Tales observaciones de las *Rimas varias* inciden en las que el exégeta ofreció en algunos pasajes de su comentario a *Lusíadas*, prueba de una animadversión mantenida, aunque atenuada, a lo largo del tiempo, no tanto hacia Góngora como hacia la corriente de seguidores por él promovida.

En *Lusíadas* no ahorra Faria e Sousa alabanzas para las composiciones del primer Góngora, en versos de arte menor, que

⁵⁷ De los restantes poetas españoles, se cita a Mena, Ausias March, El Cartujano (Juan de Padilla), Boscán, Diego de Mendoza, Montemayor, Francisco de la Torre (a menudo puesto en relación con Lope de Vega), Francisco de Figueroa, Gregorio Silvestre, los Argensola, Villamediana, Valdivieso, López de Zárate, Cervantes. No faltan, en el canon pergeñado en sus comentarios, nombres de mujeres: Vittoria Colonna, Tullia d’Aragona, Laura Terracina, Veronica Gambará, Chiara Matraini y María Silvestre. El catálogo más extenso, con los autores destacados en cada género (poesía heroica, cómica, églogas y asuntos varios), lo ofrece al comentar la estrofa 25 de la octava I (1689, II, t. 4, pp. 100-102). La exégesis al soneto LXX (1685, I, t. 1, pp. 139-141) completa su valoración mediante una lista de los poetas que han dado nombre a sus amadas.

incluso aventaja a Camões en número⁵⁸. En la *Vida del poeta*, contrapone las cualidades de sus dos estilos, para achacar al de los poemas mayores un exceso de ornato y dificultad de comprensión, proporcional a una falta de contenido, aunque para ambas vertientes reconoce el talento del poeta:

Don Luis de Góngora es digno de estima grande por su gran ingenio; pero de que no fuera tan censurado de muchos a no escribir los más de los versos grandes, cosa es clara; porque sobre los pequeños nadie ha llegado a formarle culpas, procediendo eso de que en éstos tiene facilidad, propiedad, conceptos, elegancias, pensamientos y agudezas, y de que en esotros falta totalmente todo esto, porque solamente contienen términos exquisitos, locuciones, metáforas perpetuas y remontadas y un puro martirio del entendimiento para descifrarse. Y lo que es peor, no hallar cosa de provecho después de descifrado con tanto trabajo, mas de esta extrañeza del decir, que si bien descubre ingenio (que yo no se lo niego) y pretenden imitarle muchos, no produce sustancia (1639, I, t. 1, § 24, col. 48).

Emite así una condena que trasciende el quehacer del poeta para alcanzar a los imitadores de una poesía carente de provecho y utilidad⁵⁹. Al calificar su lectura de “un puro martirio

⁵⁸ Las principales referencias a Góngora aparecen en los siguientes pasajes de *Lusiadas: Vida del poeta* (1639, I, t. 1, § 24, cols. 47-50), *Juicio del poema* (§ 10, cols. 65-68), estr. 94 del canto III (I, t. 2, cols. 131-136), estr. 48 del canto IX (II, t. 4, cols. 108-111), estr. 128 del canto X (cols. 543-547).

⁵⁹ En respuesta a los reproches de Lope de Vega, más tarde secundados por Jáuregui y Cascales, de la carencia de doctrina y utilidad, Góngora redacta una carta, parcialmente espuria en la forma en que se conserva, con interpolaciones de algún admirador. En ella aduce el placer estético para justificar su poesía como honrosa, deleitable y útil, sin pretender entrar en polémica con su adversario (PÉREZ LASHERAS 1995; CARREIRA 1998, pp. 253-260). Reconoce allí la honra de ser entendido por los doctos, aunque resulte oscuro a los ignorantes, y explica la complacencia resultante de descubrir tropos y esclarecer pasajes oscuros, “pues si deleytar el entendimiento es darle razones que le concluyan y le midan con su concepto, descubierto lo que está debaxo de esos tropos, por fuerça el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho. Demás que, como el fin del entendimiento es hacer presa en verdades, que por esso no le satisfaze nada si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de san Augustín: *Inquietum est cor Nostrum, donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleytado en quanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuere hallando debaxo de las sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto” (*apud* CARREIRA 1998, p. 259). Lo apoyarán DÍAZ DE RIVAS (*Dis-*

del entendimiento para descifrarse”, apunta al vicio de la *obscuritas*, recurrente en la polémica, sobre el que se detiene en el *Juicio del poema* (I, t. 1, § 10, cols. 65-68). Sin negar a Góngora la condición de poeta, lo confunde con un oráculo que necesita del arte de la adivinación para ser entendido. En alusión a las *Lecciones solemnes* de Pellicer (col. 68), se lamenta de que

habiendo un comentador de don Luis de Góngora dado fin a la exposición de sus versos mayores, concluya con estas palabras: *Esto es cuanto he podido adivinar en la explicación de tan difíciles períodos, habiendo ya dicho en la explicación de la est. 10 del Polifemo esto: No ha menester mucho Oedipo esta estancia*⁶⁰.

Con esta cita ensarta unas notas marginales que Sebastián de Alvarado y Alvear adjuntó a su *Heroida Ovidiana*, en apoyo de su consideración de Góngora como poeta que debe ser adivinado:

Debía parecer bien la frasi y el juicio al autor del libro que se intitula *Heroida Ovidiana*... pues en margen de la plana 42, hablando del mismo don Luis, debiendo pensar que le alaba, dice esto: *Cuius oracula Tiresia interprete, cuius aenigmata Oedipo de extricatoro solvi certe vix possunt*... Prosigue ese autor y dice de don Luis: *Caetera omnino Poeta*, quiere decir que en lo demás que no sean estos términos totalmente es poeta⁶¹.

curso apologético, 1617) y el ABAD DE RUTE (*Examen del “Antídoto”,* 1617), defendiendo el deleite como finalidad.

⁶⁰ Reproduce este comentario VILANOVA (1992, p. 519). NÚÑEZ RIVERA (2020, pp. 98-99) señala las coincidencias de Faria e Sousa con Pellicer, dentro de su análisis de la evolución de un antigongorismo que interpreta en sentido patriótico, por medio de sus diferentes etapas o estadios textuales: *Noches claras* (1624), con el prólogo de la primera edición de la *Fuente de Aganipe*, las partes V y VI de la *Fuente de Aganipe* (en versión manuscrita); las *Advertencias contra la opinión moderna acerca de lo que es poesía*, sobre la oscuridad culpable, en la segunda edición de la *Fuente de Aganipe*; el *Discurso sobre el soneto* del ms. 439 (vv. 11-18) de la Torre do Tombo, con virulentos ataques a tres sonetos de Góngora (NÚÑEZ RIVERA 2020, pp. 89-117).

⁶¹ Se transcribe la nota completa: *D. Luis de Gong. occultior aliquando, cuius oracula Tiresia interprete, cuius aenigmata Oldipo [sic] de extricatoro solui certe vix possunt. Caetera omnino Poeta* (ALVARADO Y ALVEAR 1628, p. 42): “Luis de Góngora resulta a veces más oscuro: sus oráculos difícilmente podrían ser interpretados por Tiresias y sus enigmas, descifrados por Edipo. En lo demás es plenamente un poeta”. También en *Noches claras* (palestra IV) asocia la poesía de los cultos con “esfinges” y “oráculos” (NÚÑEZ RIVERA 2020, p. 96).

Faria e Sousa ironiza sobre este hermetismo equiparando la poesía gongorina con los enigmas de la Esfinge, descifrados por Edipo, a quien Tiresias reveló su identidad⁶². Semejante requisito de “ser adivinado y no entendido” lo sustrae de la categoría de los poetas, aunque el crítico atenúa su sentencia para admitir la honra deparada por lo escrito antes de “irse tanto tras la escabrosidad, a título de nuevas osadías”. Opina que si su poesía y la de sus imitadores llega a ser dilucidada, esto sólo se consigue “con trabajo, molestia y rabia”. Se refiere aquí a la penosa tarea del comentarista gongorino, obligado a “reducir a esta estrechez los juicios” sin poder “saborearlos con la sazón de Virgilio y su escuela” (1639, I, t. 1, § 10, col. 66).

Del mismo modo que alaba en su poeta los artificios empleados para crear el “misterio” que lo aproxima a Homero y Virgilio, deplora de Góngora y la “nueva secta” el abuso de determinados rasgos, fundamentalmente el hipérbaton, pero también las metáforas, muchas de ellas repetitivas, como “besar” por ‘tocar’, la voz “cuerno” o “el cuerno voceando”. Rebate la confusión de la “grandeza poética” con la presencia de “voces sonantes”. Sin tales reparos, Góngora alcanzaría la excelencia, al parecer de Faria e Sousa, menos indulgente con sus seguidores (cols. 67-68). Asimismo, da un fragmento de las *Anotaciones* de Herrera en donde describe cómo la poesía de Garcilaso con versos “lentos, abiertos, i corrientes” logra la “alteza de estilo, a semejanza de Virgilio”, con lo que postulaba la claridad como norma para la comprensión, pues “aquel Poema, que siendo claro tendría grandeza, careciendo de claridad es áspero, i difícil” (Herrera 2001, p. 210). Extendiendo dicha definición a Camões, Faria e Sousa suscribe ese ideal de poesía clara, contrapuesto a la práctica gongorina.

Ya anunciada en el *Juicio del poema*, la estrofa 94 del canto III (I, t. 2, cols. 131-136) esgrime una contundente censura del hi-

⁶² En el mito —formulado en *Edipo rey*, de Sófocles, *Edipo* de Séneca, entre otras obras—, Edipo es abandonado por sus padres, para conjurar los males vaticinados por el oráculo. Desoyendo los pronósticos del oráculo de Delfos, llega a Tebas y logra descifrar el enigma que le plantea la Esfinge. Como recompensa, los tebanos lo casan con su reina, Yocasta. El adivino Tiresias le revelará que es el hijo de Layo y Yocasta y el asesino de su padre. Véase “El mito de Edipo en la tradición culta occidental y sus interpretaciones”, de JUAN JOSÉ PRAT FERRER (www.cervantesvirtul.com).

pérbaton o *sinchesis*, ilustrado con ejemplos de Góngora⁶³. Uno de ellos, “Cuanto a las cumbres ásperas cabrío” (*Polifemo*, oct. VI, v. 6), sirve de pretexto a la sorna del comentarista, quien, tras advertir la correspondencia de sendos saltos, de la sintaxis y de las cabras, con otros ejemplos similares⁶⁴, prolonga la analogía a su propia tarea como lector: “Falta sólo que los entendimientos sean cabras, para saltar estas cumbres ásperas de cláusulas” (col. 132). Deplora de los hipérbatos, aparte de la oscuridad, su profusión, ya que entre el *Polifemo*, las *Soledades* y el *Panegírico* registra más de seiscientos, “de tal calidad que por la mayor parte mueven a risa” (col. 133). Considera error “querer usar en nuestro idioma lo que es sólo del latín” (cols. 133-134). Admite un uso comedido del recurso, cuya invención deniega a Góngora, puesto que fue practicado por escritores anteriores que “anduvieron atrevidos en el modo, no así en el número” (col. 134). Su aparente tolerancia no evita esta definición reprobatoria: “Hipérbaton no es otra cosa que una transgresión que perturba y previerte [*sic*] el orden del hablar” (col. 134)⁶⁵.

⁶³ Según nota AZAUSTRE (2003, pp. 86-92; 2018, pp. 118-126), Herrera censura el hipérbaton cuando “perturba el sentido de la oración” (soneto VII, vv. 9-11), pero lo alaba por hacer la oración “más figurada y hermosa” (elegía I, v. 73). Quevedo admite la “transposición” como un recurso rítmico, exigido por el metro latino (“la ley del ritmo”). Frente a los partidarios de Góngora, que defendieron este artificio por su capacidad ornamental y antecedentes latinos, Lope de Vega lo condena y Cascales lo descalifica como “ambagioso”. En general, los críticos desapruaban su uso excesivo y su amplitud, su carácter latinizante y su supeditación al cómputo y la rima. Véanse al respecto NÚÑEZ CÁCERES 1978 y 1983; BLANCO 2010; LY 2020, pp. 378-416.

⁶⁴ Extraídos de las *Soledad I*, vv. 90-92; *Polifemo*, vv. 466-467 (oct. LIX, vv. 2-3); *Soledad I*, vv. 153-154, 159 (1639, I, t. 2, col. 132). NÚÑEZ CÁCERES (1978) analiza en detalle los versos “Cuanto a las cumbres ásperas cabrío / de los montes esconde...”, y los sitúa en el contexto de la disputa entre Faria e Sousa y Espinosa Medrano. En su estudio de los efectos fónicos de los versos de Góngora, BLANCO (2020, pp. 177-180) alega la respuesta de ESPINOSA MEDRANO (sección III, § 7) a la asociación burlesca entre los saltos, caprino y sintáctico, hecha por Faria e Sousa (y la de Sánchez Ferlosio a Dámaso Alonso), para demostrar la expresividad del hipérbaton. PLAGNARD (2023, pp. 300-301) también comenta este ejemplo. Véanse, para el *Polifemo*, la edición de PONCE CÁRDENAS (2010b) y su estudio de la elipsis y otros efectos retóricos (2010a), entre sus trabajos dedicados a esta obra.

⁶⁵ ESPINOSA MEDRANO, en el *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, caballero portugués*, presenta una réplica a las *Lusiadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España*, con el propósito de defender a Góngora de los ataques del comentarista, a partir de diez citas de su glosa al siguiente ejemplo de hipér-

Añade a este vicio el de las metáforas remotas y violentas, antes de emitir un juicio condenatorio, atenuado por la constatación de la fama del poeta cordobés. Se muestra entonces detractor, no sólo de Góngora, sino de sus apologistas, tomando claro partido en la polémica, en un supuesto diálogo con quienes recriminan su postura antigongorina:

Dicen algunos que me atrevo a mucho en querer deslucir lo que tantos aprueban. Respondo que no pretendo negar a don Luis la alabanza adonde la merece ni tengo por ignorantes los que le aplauden adonde no lo merece, pero téngolos por mal informados y que miran sólo a la flor superficial y que el seguir muchos una cosa no la califica, aunque la esfuerce. La mayor parte del mundo sigue a Mahoma. Pregunto si eso califica sus preceptos. Pues entiendan cierto que don Luis es el Mahoma de la poesía, que, predicando que venía a mejorarla en España, la inficionó con errores (col. 135).

Rebate el argumento cuantitativo de su fama y aprobación, por parte de comentaristas y poetas imitadores, mediante un silogismo que deriva en la identificación de Góngora como “el

baton: “que em terno nao cabe o altivo peito tam pequeno” (*Lusíadas*, canto III, estr. 94, vv. 751-752). De dicho ensamblaje resulta un texto que en rigor no corresponde a Faria e Sousa, pues omite sus menciones de Góngora en la disertación del *Juicio del poema* y las estr. 48 y 52 (canto IX), 127 y 153 (canto X). Para refutar sus críticas, forja el concepto de *collocatio* o colocación, “estructura genuina del lenguaje latino y tan natural al artificio de metrificar que jamás le conoció el verso por hipérbaton ni por otro tropo poético, sino por lenguaje común y corriente” (sección IV, § 21). A la concepción gramatical de Faria e Sousa opone los factores métricos, fónicos y acentuales que aportan al hipérbaton una cualidad expresiva que el comentarista no es capaz de percibir. El *Apologético* también polemiza con la comparación de la poesía de Camões y las Sagradas Escrituras, cuyos métodos interpretativos no son aplicables a un texto profano, y corrige a Faria e Sousa por exigir “alma poética” a la poesía de Góngora. El Lunarejo dedica la sección VI al análisis de las metáforas incomprendidas por Faria e Sousa. Mediante un diálogo ficticio, Espinosa Medrano vierte sus propias ideas, contrarias a las de su adversario (NÚÑEZ CÁCERES 1978 y 1983; CISNEROS 1987; RODRÍGUEZ GARRIDO 2010; RUIZ SOTO 2019, que edita la obra). Asimismo, ANGULO Y PULGAR, en el *Antifaristarco*, calca determinadas frases del comentarista portugués para rebatir su pretensión de encumbrar a Camões, propósito al que destina específicamente el discurso 15 (“Grado de Góngora y Luis de Camoens”). Por lo demás, pretende refutar las fabulaciones alegóricas aducidas por Faria e Sousa en sus interpretaciones (LÓPEZ BUENO 2024, para el contenido de la diatriba y su perspectiva “anti-Faria”).

Mahoma de la poesía”. El sintagma insinúa el carácter de secta de ese grupo de adeptos, imitadores del estilo heterodoxo predicado por el poeta impostor. De este modo, la metáfora religiosa se aplica a esa nueva poesía, contraria a los modelos de la ortodoxia clasicista y, por lo tanto, herética⁶⁶.

En ese ambiguo vaivén del elogio al vituperio, Faria e Sousa reitera su admiración por el Góngora anterior a los poemas mayores⁶⁷. Al mostrar su preferencia por su faceta burlesca,

⁶⁶ A un similar lenguaje figurado acude CASCALES cuando en sus *Cartas filológicas* VIII y X mienta la “secta de poesía ciega, enigmática y confusa” de seguidores de quien “de príncipe de la luz se ha hecho príncipe de las tinieblas”, tras identificarlo con Ícaro (1961, pp. 141, 189) —en un soneto de *La Circe* (“Claro cisne del Betis, que, sonoro”), LOPE llama “Ícaros” a sus imitadores. La crítica antigongorina de Cascales tuvo como respuesta la primera de las *Epístolas satisfactorias* de ANGULO Y PULGAR (véase la edición de DAZA SOMOANO 2019, pp. 240-335; 250, n. 51 del estudio introductorio, para las inculpaciones de índole religiosa). Espinosa Medrano dedica la sección VII de su *Apologético* a rebatir dicha acusación y, en especial, el oprobio de identificarlo con Mahoma (§ 59). En la sección X (§ 113), en respuesta a los improperios que Faria e Sousa dirige contra diversos poetas, ESPINOSA MEDRANO lo califica como “tábano del Pegaso, lagarto de sus cristales, víbora de las Musas, sierpe de los ingenios, diablo de los poetas”.

⁶⁷ Ya la carta con el *parecer* de PEDRO DE VALENCIA (1613) escinde la obra de Góngora entre una “primera manera”, la poesía fácil de los romances y letrillas burlescas, y la elevada y difícil del *Polifemo* y las *Soledades*, en donde impone la oscuridad como principio estético (PÉREZ LASHERAS 1995; ACCORSI 2011). Igualmente, LOPE DE VEGA en la *Filomena* (1621) contrasta la blandura y suavidad del Góngora joven con las novedosas exornaciones y figuras que lo desvían de la senda garcilasiana, para establecer una bipartición hoy superada por la crítica (RUIZ SOTO 2023, pp. 379-384). Incide en esta división CASCALES (1634), cuando en la VIII de las *Cartas filológicas* (*Sobre la obscuridad del “Polifemo” y “Soledades” de Don Luis de Góngora*) anatemiza el estilo reciente: “un ingenio tan divino, que ha ilustrado la poesía española” con peregrinos conceptos, frases de oro, elegancia y lisura, artificio, gracia, novedad y estudio, y ahora sale “con ambagiosos hipérbatos y con estilo tan fuera de todo estilo, y con una lengua tan llena de confusión” (1961, pp. 141-142). En la epístola X, destinada a rebatir la apología de Francisco Villar, concluye: “Si don Luis se hubiera quedado en la magnificencia de su primer estilo, hubiera puesto su estatua en medio de la Helicon; pero con esta introducción de la obscuridad, diremos que comenzó a edificar, y no supo echar la clave al edificio” (pp. 188-189). Funda en dicho razonamiento la citada dicotomía entre esas dos etapas de “príncipe de la luz” a “príncipe de las tinieblas”. Años más tarde, en el *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*, VÁZQUEZ SIRUELA describió la evolución de uno a otro registro: “Reynó D.L. i tuvo el primado de los ingenios sin invidia, sin competencia, mientras no pasó de los versos líricos de cantidad corta, i ansí lo confiesan los que mayor oposición le an hecho después en el segundo estilo, testificando que si

ejercita un modo de censura consistente en silenciar las obras que le dieron nombre:

Yo venero a don Luis y digo que en lo que escribió antes de aquel capricho o libro de él es excelentísimo y casi invencible en muchas cosas, a lo menos en las burlas. Y eso es porque ésas no constan de ciencia, sino de ingenio y genio para ellas. Y seguramente creo que si esto faltase en el tomo que vemos impreso de sus obras, poquísimos le conocieran (*id.*).

Tergiversando las razones auténticas de la fama de Góngora, el comentarista la deposita en sus versos cortos, recogidos, con otros poemas, en la edición de Vicuña (1627)⁶⁸. Las *Soleidades*, el *Polifemo* y el *Panegírico* sólo han venido a empañar ese prestigio, cuestionado por los excesos y defectos del nuevo estilo: la “lujuria de ingenio”, sin negar que “en el *Polifemo* y *Soledades* hay cláusulas beneméritas”, y la falta de articulación en principio, medio y, sobre todo, fin (*loc. cit.*).

Con tan desfavorable enjuiciamiento, excluye de manera justificada cualquier parangón entre Góngora y Camões, “porque los estilos y asuntos a que cada uno se dio no lo sufren” (*loc. cit.*). Como siguiente paso, deniega a Góngora el título de Homero, para otorgárselo, junto con el de Virgilio, a Camões, y deja para el primero el de Estacio, “que escribió silvas y lucos, con que también agrada a muchos” (col. 135)⁶⁹. Supone, sin duda, devaluar al ya consagrado como el Homero español esta equiparación al Estacio circunstancial —el de las *Silvae*, no el de la *Tebaida*—, de rango muy alejado al de los grandes épicos de la Antigüedad, ahora reencarnados en el poeta portugués.

se hubiera quedado en el primero, mereciera estatua en el Parnaso, i su fama i nombre volarían sobre las estrellas” (ed. YOSHIDA, 1995). Vázquez Siruela escribió también *Defensa e ilustración de la Soledad primera* y unas *Anotaciones fragmentarias* (ms. 3893 BNE), estudiadas por BLANCO (2019). Véanse, para ambos textos, ROSES LOZANO (1994, pp. 36-37, 58) y DAZA SOMOANO (2019, pp. 148-156), quien hace un análisis del binomio.

⁶⁸ Tanto esta edición como la de Hoces (1633) ordenan la poesía lírica por géneros (sonetos, canciones, tercetos, décimas, octavas, letrillas, romances), subdivididos en categorías temáticas (heroicos, amorosos, sacros, líricos, fúnebres, burlescos, satíricos). Faria e Sousa parece referirse a las composiciones en verso octosílabo, frente a las italianizantes en endecasílabos, con independencia de la extensión del poema.

⁶⁹ También en el *Juicio de las Rimas varias* (1685, I, t. 1, § 13) equipara a Camões con Virgilio.

Tal inferioridad queda confirmada en la imitación por parte de Góngora. Aporta como “uno de los infinitos lances entre los dos” el verso “con el que Góngora fenece un soneto de los que llama heroicos: «Y en su arco los cuernos de la Luna»”⁷⁰, a propósito del verso inicial, “Os cornos ajuntou da ebúrnea Lũa”, de la estrofa 48 del canto IX (II, t. 4, cols. 108-111). Al elogio, con reservas, sigue la imputación de seguimiento servil contra Góngora y su escuela:

Yo no pretendo disminuir el crédito de nadie, y menos de Góngora, que venero adonde merece veneración. Pretendo sólo que, habiéndole él ganado en parte con imitar y trasladar a Camoens, no le murmure, ni sus secuaces, asegurándose todos que el Camoens entre los poetas vulgares será siempre como Virgilio entre los latinos, que por más que los Estacios tientan aquel camino, es inútilmente y siempre le ven quedar superior (col. 109).

Rebaja la estimación de quien en los tiempos recientes rivaliza con su poeta para conceder a éste el pedestal y establecer entre ambos la misma distancia jerárquica que media entre Virgilio y Estacio. Va más allá al reconocerle “la primacía en todos tiempos” hasta proclamar que Luis de Camões “de ninguno está igualado hasta hoy en la verdadera parte y alma de la poesía” (cols. 109-110).

Mencionará de nuevo la figura de Góngora cuando, al glosar los versos del canto X, “cuya Lira sonora / será mais affamada que ditosa” (estr. 128, vv. 7-8; II, t. 4, cols. 543-547), describe la fortuna de *Os Lusíadas* en ediciones comentadas, como la de Pedro Mariz (1613), con un “llamado Comento de Manuel Correa, que antes de ilustrarle le pudiera deslustrar”; la de Manuel Correa de Montenegro (1620), así como las traducciones al castellano de Gómez de Tapia, Caldera y Garcés. Se detiene especialmente en los preliminares del volumen salmantino, entre los cuales figura la canción en esdrújulos de Góngora (“Suene la trompa bélica”), a quien atribuye el

⁷⁰ Verso final del soneto dedicado *Al marqués de Ayamonte determinado a no ir a México* (1606): “Volvió al mar Alción, volvió a las redes” (GÓNGORA 2019, pp. 790-799, para el texto y el estudio de MATAS CABALLERO; y PONCE CÁRDENAS 2010, para su contextualización en el ciclo ayamontino). A la inopinada asociación de la voz *cuernos* con la infidelidad de la supuesta esposa de Góngora responde ESPINOSA MEDRANO (sección V, § 44; CISNEROS 1987, pp. 23-26). En repetidas ocasiones se han señalado las deudas del *Polifemo* y las *Soledades* con *Os Lusíadas*, analizadas por ALVES DOS SANTOS (2015).

siguiente comentario: “Y don Luis de Góngora solía decir que ni aun agora se entendía y ésa es la verdad, porque sólo hasta el día que salga este comento se empezará a entender” (col. 546). En el panegírico dedicado a Gómez de Tapia, cuya traducción da “lustre y son a las *Lusíadas*”, y a su artífice lo hace merecedor del laurel de Apolo, en ningún verso se menciona ni alude a la obra original ni a Camões, lo que deriva al traductor el estatuto autorial⁷¹.

Frente a esta obliteración a cargo de Góngora, los restantes textos preliminares, en verso y en prosa, exaltan al poeta portugués, que recibe en este volumen salmantino el primer alegato canonizador. Consciente de esa importancia, Faria e Sousa interpreta en sentido profético los citados versos del canto X, “cuya Lira sonora / será mais affamada que ditosa”, a la luz de la dedicatoria de Gómez de Tapia a Ascanio Colonna, en la que el traductor confiesa que emprendió su labor al ver la obra “de pocos buscada, de menos leída y casi de ninguno entendida” (*id.*). Remite Faria e Sousa al siguiente pasaje de dicha dedicatoria:

Pesándome de verla de pocos de los nuestros buscada, de menos leída y casi de ninguno entendida, por la grandeza de su compostura, ignorancia de la lengua, aspereza de su pronunciación, pareciome trabajo no excusado, atrevimiento no loco, empresa y no sin honra acometer su traducción, queriendo más que tan ilustres varones sean conocidos y leídos en lengua clara aunque estilo bajo, que no dejarlos en oscura frasi y alta compostura sepultados.

Más adelante, en las adiciones al canto X (col. 644), se referirá a la versión gongorina de la fábula de Hero y Leandro en términos censorios, que alcanzan incluso a su vena festiva:

Y cuán poco conocimiento tenía de estas cosas don Luis de Góngora, que en su romance de esta fábula se burla de Boscán, como

⁷¹ Éstos son los fragmentos en encomio del traductor, al principio: “Sueña la trompa bélica / del castellano cálamo / dándole lustre y son a las *Lusíadas*” (vv. 1-3), y al final del poema: “Dígalo la Castálida / que al soberano Tápia / hizo que, más que en árboles, / en bronce, piedras, mármoles, / en su verso eternice tu prosapia, / dándole el odorífero / lauro por premio del gran dios lucífero” (vv. 46-52). AGUIAR E SILVA (2008, pp. 67-69), además de comentar esa relevancia otorgada al traductor, registra en *Os Lusíadas* quince de los veintinueve cultismos de la canción de Góngora. Véase también MICO 2015.

si él hubiera escrito algo que mereciese lugar con esto, en invención, afectos y poesía verdadera, persuadiéndose que ésta consiste en chistes y palabras bruñidas.

De los extractos seleccionados se recompone una imagen ambigua, reflejo del vacilante criterio del comentarista, que confiesa veneración para atenuar sus críticas, consciente del aplauso casi general de que en ese momento ya goza Góngora⁷². Dan cuenta de dicha ambivalencia citas como las siguientes, todas de *Lusíadas* (1639): “Don Luis de Góngora es digno de estima grande por su gran ingenio” (I, t. I, col. 48); “no digo yo que no es poeta don Luis, porque no pretendo negarle la gloria de que él mismo quiso ser Parca en muchos lances” (col. 66); “Dicen algunos que me atrevo a mucho en querer deslucir lo que tantos aprueban. Respondo que no pretendo negar a don Luis la alabanza adonde la merece ni tengo por ignorantes los que le aplauden” (col. 134); “Yo venero a don Luis y digo que en lo que escribió antes de aquel capricho o libro de él es excelentísimo y casi invencible en muchas cosas... no hay duda que en el *Polifemo* y *Soledades* hay cláusulas beneméritas de poeta de estima” (col. 135); “Yo no pretendo disminuir el crédito de nadie, y menos de Góngora, que venero adonde merece veneración” (II, t. 4, cols. 109-110). No lo agrupan en el flanco de los apologistas tales elogios, siempre seguidos de una tacha que objeta la totalidad de sus poemas mayores. Pero tales reconocimientos parciales impiden calificarlo de detractor.

Nada añaden las *Rimas varias* a este enjuiciamiento de Góngora, con elogios parciales y críticas cuya virulencia parece atemperada en esta obra posterior⁷³. Como en *Lusíadas*, ana-

⁷² Queda, como testimonio de su aprecio, el manuscrito autógrafo con la totalidad de la poesía gongorina, salvo los poemas mayores: *Obras de don Luis de Góngora, exceptos “Polifemo”, “Soledades” y “Panegírico”* (BNE 2892), según nota PLAGNARD (2023), quien recuerda el acercamiento fluctuante de Faria e Sousa al gongorismo.

⁷³ En la *Fuente de Aganipe* se exponen ideas semejantes: “Don Luis de Góngora, que en lo más de los versos pequeños es excelente y en mucho de lo burlesco inimitable” (I, *Prólogo*, § 11); refiriéndose a Estacio y Góngora: “Estos autores se deben estimar mucho para tenerlos en las librerías, mas no en las imitaciones” (I, § 35); con respecto a las silvas: “Pienso que las primeras que hubo en castellano, a lo menos cultas y grandes en cantidad de versos, fueron las dos de las *Soledades* de Góngora, ingenio grande, mas duro y propio para valerse del alivio de ellas. Siguiéronle en esta composición otros, errando menos en eso que en pensar le imitaban el estilo, que si

temiza los poemas mayores por sus excesos ornamentales y la vacuidad de contenido, oponiéndoles el acierto de sus versos cortos. La condena alcanza de lleno a sus seguidores, carentes de la genialidad de su dechado, así como a todos sus partidarios. Percibe Faria e Sousa que su criterio desentona con el casi general culto al vate cordobés y por eso exalta la faceta de su producción menos relevante, el conjunto de piezas festivas que en ningún sentido podrían competir con la magna obra épica del poeta portugués ni con su lírica italianizante.

FINAL

Faria e Sousa aglutina en su comentario a las *Rimas varias* de Camões una tradición exegetica previa, garcilasiana y gongorina, cuya lección y métodos pretende emular con un sistema de glosa, a su juicio más eficiente para la intelección de la poesía. Aunque reivindica la singularidad de su procedimiento, no se sustrae a la influencia de los comentaristas predecesores, de Garcilaso y de Góngora, pues su eclecticismo le permite combinar la crítica textual y filológica, la propuesta de fuentes concretas, la ilustración del tratamiento de determinados temas o recursos, la denostada erudición enciclopédica, la historia literaria y la teoría poética centrada en los géneros, así como las citas de poemas, muchos de ellos propios, sin dejar de abrir paréntesis con anécdotas o disertaciones ajenas a la crítica de los versos.

Su proclamación canonizadora del “príncipe de la poesía” lleva aparejado un afán de reconocimiento de su sabiduría y aciertos como comentarista, puestos de relieve en las continuas críticas que hace a los métodos de las obras predecesoras. Para ello elige a un poeta, Luis de Camões, cuya fama intenta acrecentar arrebatando a Garcilaso la supremacía en la poesía española. En esta pretensión pugna él mismo con los comentaristas garcilasianos, principalmente con Herrera, cuyas líneas divisorias adopta para su propio comentario. Enlaza asimismo

bien no es digno de imitación, y ninguno de los que la intentaron la consiguió, es dignísimo de veneración, por el singular ingenio que por allí vino a descubrir” (II, *Prólogo*, § 9); *apud* ARES MONTES 1956, pp. 44-45. En *Noches claras* (1624) ataca a los *cultos*, sin dar el nombre de Góngora, y censura un soneto propio, con abundantes latinismos (ARES MONTES 1956, pp. 45-46; PLAGNARD 2017 y 2023).

con sus detractores, el Prete Jacopín y Tamayo de Vargas, con quienes coincide en algunos postulados. Dialoga de este modo con una polémica del pasado para revalorizar su propia labor intelectual y crítica, ya que el prestigio entonces alcanzado por Garcilaso y por Camões no admiten cuestionamiento y anulan una competencia que sirve a Faria e Sousa como mero pretexto de reafirmación.

Más esporádicas son sus referencias a Góngora en las *Rimas varias*, extraídas en su mayoría de las que desgrana en *Lusiadas*, en el *Juicio del poema*, la *Vida del poeta* y los cantos III, IX y X. Carece de fundamento la rivalidad que Faria e Sousa establece entre Camões y Góngora, con razones tan anacrónicas como las que le llevan a oponerlo a Garcilaso. Él mismo, con la vacilación de criterio que le es propia, se había adelantado a refutar dicho parangón: “no haga comparación de Góngora con Luis de Camoens, porque los estilos y asuntos a que cada uno se dio no lo sufren” (I, t. II, col. 135).

Con el solo propósito de proclamar a su poeta como el príncipe, el comentarista echa mano de los usuales alegatos condenatorios del estilo gongorino en los poemas mayores, contrapuestos con las alabanzas de una primera época de poesía burlesca en versos cortos. Los lugares comunes de los detractores del poeta cordobés se manejan sin excesiva convicción, sólo por señalar tachas a quien podría arrebatarse a su poeta un pedestal refrendado con el transcurso del tiempo y, de paso, reivindicar el suyo en las exégesis poéticas.

Las *Rimas varias*, comentario de la lírica de Camões a la vez que preceptiva poética, reconstruye la historia literaria de los géneros elaborando catálogos de sus principales cultivadores. Sumándose a los dechados clásicos e italianos, Garcilaso y Camões se erigen en máximas figuras de sus respectivas generaciones e idiomas, si bien el primero preparaba el advenimiento del segundo, entronizado por Faria e Sousa con carácter atemporal. Dicha supremacía queda fuera del alcance de Góngora, apenas presente por medio de censuras atenuadas con elogios. No supone, pues, en la estimación del comentarista, un competidor para un poeta, el suyo, *Luis de Camoens*, el Homero y el Virgilio de la poesía de España.

REFERENCIAS

- ACCORSI, FEDERICA 2011. “Pedro de Valencia y el Pseudo Longino: sobre la recepción española del *Peri hupsous*”, *Criticón*, 113, pp. 63-83; doi: 10.4000/criticon.2335.
- AGUIAR E SILVA, VÍTOR 2008. “Camões e a comunidade interliterária luso-castelhana nos séculos XVI e XVII (1572-1648)”, en *A Lira Dourada e a Tuba Canora*, Livros Cotovia, Lisboa, pp. 55-92.
- ALATORRE, ANTONIO 1963. “Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tomás Tamayo de Vargas”, *Modern Language Notes*, 78, 2, pp. 126-151.
- ALMEIDA, ISABEL 2011. “Mariz, Pedro de”, en *Dicionário de Luís de Camões*. Ed. Vítor Aguiar e Silva, Caminho, Alfragide, pp. 572-577.
- ALMEIDA, ISABEL 2023. “Manuel de Faria e Sousa e Manuel Pires de Almeida, polemistas e comentadores d’*Os Lusíadas*”, en *Un polígrafo português en la monarquía hispánica. Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)*. Eds. Aude Plagnard y Joseph Roussiès, Calambur, Barcelona, pp. 269-288.
- ALONSO VELOSO, MARÍA JOSÉ 2011. “Apuntes sobre la «crítica» literaria en España en las primeras décadas del siglo XVII”, *Analecta Malacitana*, 34, 2, pp. 355-396.
- ALVARADO Y ALVEAR, SEBASTIÁN DE 1628. *Heroyda ouidiana. Dido a Eneas: con paráfrasis española y morales reparos ilustrada*, en casa de Guillermo Millanges, Impresor del rey de Francia, a costa de Bartolome Paris, librero de Pamplona, Bourdeos, en <https://www.rae.es/archivo-digital/heroyda-ouidiana> [consultado el 31 de julio de 2024].
- ALVES DOS SANTOS, CIDÁLIA 2015. “*Os Lusíadas* de Camões como modelo literario de las *Soledades* de Góngora”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 41-71.
- ARES MONTES, JOSÉ 1956. *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Gredos, Madrid.
- ASENSIO, EUGENIO 1984. “El Brocense contra Fernando de Herrera y sus *Anotaciones a Garcilaso*”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1, pp. 13-24.
- AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO 2003. “Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León”, *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 7, pp. 61-102; doi: 10.15581/017.7.28090.
- AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO (ed.) 2003a. Francisco de Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, en *Obras completas en prosa*. Dir. Alfonso Rey, Castalia, Madrid, vol. 1, t. 1, pp. 123-161.
- AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO (ed.) 2003b. Francisco de Quevedo, *Preliminares literarios a las obras del bachiller Francisco de la Torre*, en *Obras completas en prosa*. Dir. Alfonso Rey, Castalia, Madrid, vol. 1, t. 1, pp. 163-182.
- AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO 2018. “Quevedo, el ritmo poético y las figuras de posición: observaciones en los textos preliminares a sus ediciones de fray Luis de León y Francisco de la Torre”, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 5, pp. 115-137; doi: 10.14603/5D2018.
- AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO 2021. “Introducción”, en Manuel Ponce, *Silva a las “Soledades” de don Luis de Góngora, con anotaciones y declaración y*

- un discurso en defensa de la novedad y términos de su estilo*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., pp. 11-117.
- BÉHAR, ROLAND 2023. “¿Quiere luz el poeta? Sobre formas y funciones del comentario en la polémica gongorina”, en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo xvii*. Eds. Mercedes Blanco y Aude Plagnard, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., pp. 107-144.
- BELLONI, GINO 1990. “Les commentaires de Pétrarque”, en *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*. Éd. Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance, Aux Amateurs de Livres, Paris, pp. 147-155.
- BENSE-DUPUIS, PIERRE 1644. *L'Apollon ou l'oracle de la poesie italienne et espagnole*, Toussaint Quinet, Paris.
- BLANCO, MERCEDES 2010. “Góngora et la querelle de l’hyperbate”, *Bulletin Hispanique*, 112, 1, pp. 89-112; doi: 10.4000/bulletinhispanique.1128.
- BLANCO, MERCEDES 2012. “La polémica en torno a Góngora (1613-1630). El nacimiento de una nueva conciencia literaria”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42, 1, pp. 49-70.
- BLANCO, MERCEDES 2019. “Cómo leía a Góngora un erudito del Siglo de Oro: las notas de Martín Vázquez Siruela a la *Soledad segunda*”, *e-Spania. Revue Interdisciplinaire d'Études Hispaniques Médiévales et Modernes*, 34; doi: 10.4000/e-spania.30107.
- BLANCO, MERCEDES 2020. “Percepción y crítica de las estructuras sonoras en la polémica gongorina”, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7, pp. 159-192; doi: 10.14603/7F2020.
- BLANCO, MERCEDES 2023. “«Si tengo que decir de una vez lo que siento». Francisco Cascales, censor de Góngora”, en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo xvii*. Eds. M. Blanco y A. Plagnard, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., pp. 263-285.
- BLANCO, MERCEDES y JUAN MONTERO (eds.) 2019. *Controversias y poesía. De Garcilaso a Góngora*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- BLANCO GONZÁLEZ, MARTHA 2023. *Faria e Sousa, historiador de la literatura: el Parnaso español del siglo xvi en sus comentarios a las “Rimas varias”*, tesis, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela; hdl: 10347/30926.
- BROWN, GARY J. 1975. “Fernando de Herrera and Lorenzo de’ Medici: The sonnet as epigram”, *Romanische Forschungen*, 87, 2, pp. 226-238.
- CARBALLO, LUIS ALFONSO DE 1958. *Cisne de Apolo*. Ed. Alberto Porqueras Mayo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2 ts.
- CARREIRA, ANTONIO 1998. “La controversia en torno a las *Soledades*. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeas cartas”, en *Gongoremas*, Ediciones Península, Barcelona, pp. 239-266.
- CARREIRA, ANTONIO 2010. “La especificidad del lenguaje gongorino”, *Bulletin Hispanique*, 112, 1, pp. 89-112; doi: 10.4000/bulletinhispanique.1107.
- CASCALES, FRANCISCO 1961. *Cartas filológicas*, t. 1. Ed. Justo García Soriano, Espasa-Calpe, Madrid.
- CASCALES, FRANCISCO 1975. *Tablas poéticas*, en *Introducción a la poética clasicista: Cascales*. Ed. Antonio García Berrio, Planeta, Barcelona.

- CERRÓN PUGA, M. LUISA (ed.) 1984. Francisco de la Torre, *Poesía completa*, Cátedra, Madrid.
- CISNEROS, LUIS JAIME 1987. “La polémica Faria-Espinoza Medrano. Planteamiento crítico”, *Lexis*, 11, 1, pp. 1-62; doi: 10.18800/lexis.198701.001.
- CODOÑER, CARMEN 1986. “Comentaristas de Garcilaso”, en *Garcilaso: actas de la IV Academia Literaria Renacentista, 2-4 de marzo de 1983*. Ed. Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 185-200.
- COLLETET, GUILLAUME 1965 [1654]. *L'art poétique*. T. 1: *Traité de l'épigramme et traité du sonnet*. Ed. Pasquale A. Jannini, Librairie Droz, Genève.
- CONDE PARRADO, PEDRO 2023. “Antagonistas de Góngora: Francisco de Quevedo”, en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*. Eds. M. Blanco y A. Plagnard, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., pp. 201-213.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez, Madrid, en <https://www.bne.es/es/colecciones/impresos-antiguos-reservados/tesoro-lengua-castellana-espanola> [consultado el 25 de agosto de 2024].
- CRISTÓBAL, VICENTE 2013. “La tradición clásica en España. Miradas desde la Filología Clásica”, *Minerva*, 26, pp. 17-51.
- DASILVA FERNÁNDEZ, XOSÉ MANUEL 2011. “O soneto camoniano *Sete anos de pastor Jacob servía* à luz do cânone de Leodegário A. de Azevedo Filho”, *O Marrare*, 15, pp. 42-63, en <http://www.omarrare.uerj.br/numero15/xosemanuel.html> [consultado el 25 de junio de 2024].
- DAZA SOMOANO, JUAN MANUEL 2008. “Herrera vindicado: los preliminares de los *Versos* (Sevilla, 1619) a la luz de la polémica gongorina”, *Archivo Hispalense*, 91, 276/278, pp. 157-168.
- DAZA SOMOANO, JUAN MANUEL (ed.) 2019. *Las “Epístolas satisfactorias” (Granada, 1635) de Martín de Angulo y Pulgar. Edición y estudio*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Dicionário de Luís de Camões* 2011. Ed. Vítor Aguiar e Silva, Caminho, Alfragide.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ 1992. “Razones para la oscuridad poética”, *Revista de Literatura*, 108, pp. 553-573.
- ESPINOSA MEDRANO, JUAN DE 2019 [1662]. *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, caballero portugués*. Ed. Héctor Ruiz Soto, e-Spania Books, Paris; doi: 10.4000/books.esb.2153.
- FARIA E SOUSA, MANUEL DE 2019 [1624]. *Noches claras [fragmento]*. Ed. Aude Plagnard, Universidad de la Sorbona, Paris, en http://obvil.sorbonne-universite.site/corpus/gongora/1624_nochesclaras [consultado el 30 de agosto de 2024].
- FARIA Y SOUSA, MANUEL DE 1639. “*Lusíadas*” de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España, Juan Sánchez, Madrid, 2 vols., 4 ts.
- FARIA Y SOUSA, MANUEL DE 1685. “*Rimas varias*” de Luis de Camoens, ts. 1 y 2, Imprenta de Theotonio Damaso de Mello, Lisboa. [Ed. facs. de Imprenta Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1972].

- FARIA Y SOUSA, MANUEL DE 1689. “*Rimas varias*” de Luis de Camoens. *Segunda Parte*, ts. 3, 4 y 5, Imprenta Craesbeeckiana, Lisboa. [Ed. facs. de Imprenta Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1972].
- FERNÁNDEZ, M. AMELIA 2004. “Formas de análisis en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja, 15-19 de julio de 2002*. Eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., t. 1, pp. 803-813.
- FERNÁNDEZ-MORERA, DARÍO 1982. *The lyre and the oaten flute: Garcilaso and the pastoral*, Tamesis Books, London.
- FRAGA, MARIA DO CÉU 2023. “Faria e Sousa, comentador de Garcilaso y crítico de Herrera”, en *Un polígrafo portugués en la monarquía hispánica. Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)*. Eds. A. Plagnard y J. Roussiès, Calambur, Barcelona, pp. 255-268.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO 1972. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid.
- GARCÍA GALIANO, ÁNGEL 2010. “Las polémicas sobre Cicerón en el Renacimiento europeo”, *Escritura e Imagen*, 6, pp. 241-266.
- GARGANO, ANTONIO 2023. *Con aprendido canto. Tradiciones poéticas y perspectivas ideológicas en el cancionero amoroso de Garcilaso de la Vega*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M.
- GÓMEZ DE TAPIA, LUIS 1580. *La “Lusiada” de el famoso poeta Luys de Camões, traducido en verso castellano de portugués por el maestro Luys Gómez de Tapia*, en casa de Ioan Perrie, impresor de libros, Salamanca, en <https://www.rae.es/archivo-digital/la-lusiada> [consultado el 31 de julio de 2024].
- GONÇALVES PIRES, MARIA LUCÍLIA 1982. *A crítica camoniana no século XVII*, Biblioteca Breve, Lisboa.
- GÓNGORA, LUIS DE 2019. *Sonetos*. Ed. Juan Matas Caballero, Cátedra, Madrid.
- GUTIÉRREZ VALENCIA, CRISTINA 2023. “«Estos días he pasado mal con los de la nueva poesía»: Lope como antagonista de Góngora”, en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*. Eds. M. Blanco y A. Plagnard, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., pp. 215-238.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, MARÍA y MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ 2005. “La recepción del petrarquismo en España a través de los comentaristas: hipótesis de trabajo”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 4 (núm. extra: *El “Canzoniere” de Petrarca en Europa: ediciones, comentarios, traducciones y proyección*), pp. 71-83.
- HERRERA, FERNANDO DE 1580. *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Alonso de la Barrera, Sevilla [ed. facs., CSIC, Madrid, 1973].
- HERRERA, FERNANDO DE 1985. *Poesía castellana original completa*. Ed. Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid.
- HERRERA, FERNANDO DE 2001. *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Eds. Inoria Pepe y José María Reyes, Cátedra, Madrid.
- HUGHES, GETHIN 1982. *The poetry of Francisco de la Torre*, University of Toronto Press, Toronto.
- JAMMES, ROBERT (ed.) 1994. Luis de Góngora, *Soledades*, Castalia, Madrid.

- KOMANECKY, PETER M. 1975. "Quevedo's notes on Herrera: The involvement of Francisco de la Torre in the controversy over Góngora", *Bulletin of Hispanic Studies*, 52, pp. 123-133; doi: 10.1080/1475382752000352123.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO 1980. "Dos notas sobre la poética del soneto en los *Comentarios* de Herrera", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9, pp. 315-322.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO 1981. "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial", en *Academia Literaria Renacentista*. T. 1: *Fray Luis de León*. Ed. Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 193-223.
- LÓPEZ BUENO, BEGOÑA 2024. "El recién hallado *Antifaristarco* (1644) de Angulo y Pulgar, un eslabón fundamental en la polémica gongorina. Primeros desbroces", *Janus*, 13, pp. 54-87.
- LÓPEZ BUENO, BEGOÑA 2024a. "Un dato para la polémica gongorina: confirmación de la fecha del *Antídoto* de Jáuregui, a partir de una noticia del *Antifaristarco* de Angulo y Pulgar", *eHumanista*, 58, pp. 329-341.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO 1998. *Obras completas*. T. 1: *Philosophía antigua poética*. Ed. José Rico Verdú, Fundación José Antonio de Castro, Madrid.
- LY, NADINE 2020. *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, Universidad de Córdoba, Córdoba.
- MACRÍ, ORESTE 1958-59. "Revisión crítica de la «Controversia» herreriana", *Revista de Filología Española*, 42, pp. 211-227; doi: 10.3989/rfe.1959.v42.i1/4.1035.
- MACRÍ, ORESTE 1959. *Fernando de Herrera*, Gredos, Madrid.
- MARNOTO, RITA 2015. *O petrarquismo português do "Cancioneiro geral" a Camões*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.
- MATHIEU-CASTELLANI, GISÈLE 1990. "Le commentaire de la poésie (1550-1630): l'écriture du genre", en *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*. Éd. Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance, Aux Amateurs de Livres, Paris, pp. 41-50.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO 2012 [1883-1889]. *Historia de las ideas estéticas en España*, en *Obras completas*, t. 1, vol. 2. Ed. Gerardo Bolado, en colab. con Félix Cano y Jaime Vilarroig, Editorial de la Universidad de Cantabria-Real Sociedad Menéndez Pelayo, Santander.
- MICÓ, JOSÉ MARÍA 1997. "Proyección de las *Anotaciones* en las polémicas gongorinas", en *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce estudios*. Ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla-Grupo PASO, Sevilla, pp. 264-278.
- MICÓ, JOSÉ MARÍA 2015. "Góngora a los diecinueve años: modelo y significación de la «Canción esdrújula»", en *Para entender a Góngora*, Acantilado, Barcelona, pp. 121-132.
- MONTERO, JUAN 1987. *La controversia sobre las "Anotaciones" herreñanas*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.
- MONTERO, JUAN 2021. "Las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso como texto polémico: aspectos materiales, editoriales y autoriales", *Calíope*, 26, 1 (núm. esp.: *Batallas de plumas: poesía y polémicas en los Siglos de Oro*. Coords. Juan Montero y Antonio Sánchez Jiménez), pp. 1-18.
- MONTERO, JUAN y ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ (coords.) 2021. *Batallas de plumas: poesía y polémicas en los Siglos de Oro*. *Calíope*, 26, 1 (núm. esp.).

- MORROS, BIENVENIDO 1998. *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Quaderns Crema, Barcelona.
- NAVARRETE, IGNACIO 1997. *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Gredos, Madrid.
- NÚÑEZ CÁCERES, JAVIER 1978. “«Quanto las cumbres ásperas cabrió / de los montes esconde...» (Polifemo, vs. 46-47)”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 27, pp. 330-336; doi: 10.24201/nrfh.v27i2.2751.
- NÚÑEZ CÁCERES, JAVIER 1983. “Propósito y originalidad del *Apológético* de Juan de Espinosa Medrano”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, pp. 170-175; doi: 10.24201/nrfh.v32i1.2698.
- NÚÑEZ RIVERA, VALENTÍN 2010. “Una polémica encubierta. Poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600-1650)”, en *El canon poético en el siglo XVII*. Ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla-Grupo PASO, Sevilla, pp. 193-213.
- NÚÑEZ RIVERA, VALENTÍN 2018. “Un último testimonio del desengaño *de senectute*: Lope en la biografía de Faria y Sousa (con Camões al fondo)”, *Criticón*, 134, pp. 141-157; doi: 10.4000/criticon.5095.
- NÚÑEZ RIVERA, VALENTÍN 2020. *Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Faria y Sousa*, Universidad de Huelva, Huelva.
- PEPE, INORIA y JOSÉ MARÍA REYES CANO (eds.) 2001. *Fernando de Herrera, Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Cátedra, Madrid.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD 1995. *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD 1997. *Los sonetos de Francisco de la Torre*, University of Manchester, Manchester.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD 2009. “La *Bucólica del Tajo* de Francisco de la Torre como poemario pastoril: visión de conjunto”, *Criticón*, 105, pp. 85-116; doi: 10.4000/criticon.12632.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD 2013. “Francisco de la Torre por Quevedo: interferencias de su recepción en el siglo del Buen Gusto”, en *La poesía del Siglo de Oro en el Siglo de las Luces. Estudios sobre recepción y canon de la literatura española*. Eds. José Lara Garrido y Belén Molina Huete, t. 2, pp. 213-266.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD 2013a. “Notas a la égloga V de Francisco de la Torre: el canto de Proteo”, en *Perspectivas críticas para la edición de textos de literatura española*. Ed. Ermitas Penas Varela, USC Editora, Santiago de Compostela, pp. 35-56.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD 2016. “A la margen del Tajo, en claro día: procesos de reescritura en un soneto luso-castellano”, en *Actas do CEL. Filologia e Literatura*, 4. Coord. Maurizio Perugi, Edições Colibri, Lisboa-Genève, pp. 99-130.
- PÉREZ LASHERAS, ANTONIO 1995. “La «nueva poesía» y la retórica: la polémica gongorina”, en *Más a lo moderno. (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Tropelías, Zaragoza, pp. 47-80.
- PÉREZ PASCUAL, ÁNGEL 2011. *Juan Díaz Rengifo y su “Arte poética española”*, Diputación de Ávila, Ávila.
- PERUGI, MAURIZIO (ed.) 2020. *La lirica di Camões. T. 1: Sonetti (edizione critica)*, Centre International d’Études Portugaises, Genève.

- PIRES, MARIA DA CONCEIÇÃO F. e HÉLIO ALVES 2011. “Crítica camoniano no século xvii (A)”, en *Dicionário de Luís de Camões*. Ed. V. Aguiar e Silva, Caminho, Alfragide, pp. 304-307.
- PLAGNARD, AUDE 2017. “A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao antigongorismo na constituição de um campo literário lusocastelhano”, *e-Spania*, 27; doi: 10.4000/e-spania.26742.
- PLAGNARD, AUDE 2023. «Venga otro saltico de cabras». Manuel de Faria e Sousa, «enemigo lector» de Luis de Góngora”, en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo xvii*. Eds. M. Blanco y A. Plagnard, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M., pp. 287-301.
- POLE MOS 2014. “Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora” (OBVIL/Sorbonne-Universités). Dir. Mercedes Blanco, Sorbonne Université, Paris, en <http://obvil.paris-sorbonne.fr/projets/edition-digitale-et-etude-de-la-polemique-autour-de-gongora> [consultado el 30 de agosto de 2024].
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS 2010. “Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte”, *Romanische Forschungen*, 122, pp. 183-219; doi: 10.3196/003581210791473162.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS 2010a. *El tapiz narrativo del “Polifemo”: eros y elipsis*, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS (ed.) 2010b. Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Cátedra, Madrid.
- PRIETO, ANTONIO 1984. *La poesía española del siglo xvi*. T. 1: *Andáis tras mis escritos*, Cátedra, Madrid.
- PRING-MILL, ROBERTO D.F. 1967. “Escalígero y Herrera: citas y plagios de los *Poetices Libri Septem* en las Anotaciones”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*. Dirs. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, Instituto Español de la Universidad de Nimega, Nijmegen, pp. 489-498.
- RAMAJO CAÑO, ANTONIO 2011. “La configuración literaria de un soneto de Herrera: ¿Quién osa desnudar la bella frente?”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 89, pp. 79-86; doi: 10.55422/bbmp.75.
- RAMAJO CAÑO, ANTONIO 2022. *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Real Academia Española 2002. *Diccionario de Autoridades*, ed. facs., Gredos, Madrid, 3 vols.
- RICO GARCÍA, JOSÉ MANUEL (ed.) 2002. *Antídoto contra la pestilente poesía de las “Soledades” por Juan de Jáuregui*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- RICO GARCÍA, JOSÉ MANUEL 2015. “La poesía en el *Culto Sevillano* de Juan de Robles”, *Bulletin Hispanique*, 117, 1, pp. 143-158; doi: 10.4000/bulletinhispanique.3787.
- RIVERS, ELIAS L. 1974. “La paradoja pastoril del arte natural”, en *La poesía de Garcilaso. Ensayos críticos*, Ariel, Barcelona, pp. 285-308.
- RIVERS, ELIAS L. 2001. “Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton”, *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 5, pp. 277-283; doi: 10.15581/017.5.28139.
- RODRÍGUEZ GARRIDO, JOSÉ ANTONIO 2010. “Poesía y ortodoxia en el *Apologético* (1662) de Espinosa Medrano”, *Calíope*, 16, 1, pp. 9-25; doi: 10.5325/caliope.16.1.0009.

- ROMANOS, MELCHORA 2012. “Góngora atacado, defendido y comentado: manuscritos e impresos de la polémica gongorina y comentarios a su obra”, en *Góngora, la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*. Coord. Joaquín Roses Lozano, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, pp. 159-169.
- ROSES LOZANO, JOAQUÍN 1994. *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las “Soledades” en el siglo XVII*. Pref. Robert Jammes, Tamesis, London-Madrid.
- RUIZ PÉREZ, PEDRO 1988. “Las «Anotaciones» del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas”, *Rilce*, 4, 2, pp. 73-98; 10.15581/008.4.27173.
- RUIZ PÉREZ, PEDRO 1997. *Libros y lecturas de un poeta humanista*, Universidad de Córdoba, Córdoba.
- RUIZ SOTO, HÉCTOR (ed.) 2019. Juan de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, caballero portugués*, e-Spania Books, Paris; doi: 10.4000/books.esb.2153.
- RUIZ SOTO, HÉCTOR 2023. “Figuras enfrentadas de una revolución simbólica: la historia de la literatura en la polémica”, en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*. Eds. M. Blanco y A. Plagnard, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt/M, pp. 377-405.
- RUSCELLI, GIROLAMO 1559. *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Gio. Battista y M. Sessa, Venezia.
- SALAZAR MARDONES, CRISTÓBAL DE 1636. *Ilustración y defensa de la “Fábula de Píramo y Tisbe” compuesta por don Luis de Góngora*, Imprenta Real, Madrid. [Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2003.]
- SCHWARTZ, LÍA 2014. “Oscuridad y dificultad poéticas: un topos retórico en las *Cartas filológicas* de Cascales”, *e-Spania*, 18; doi: 10.4000/e-spania.23639.
- STEFAN, SILVIA-ALEXANDRA 2015. “La recepción de Fernando de Herrera (1534-1597) durante el siglo XIX”, *Colindancias*, 6, pp. 159-178.
- STEFAN, SILVIA-ALEXANDRA 2021. “«Mirad enhoramala lo que decís». Crítica, censura y deslegitimación en las *Observaciones del licenciado Prete Jacopín*”, *Hipogrifo*, 9, 2, pp. 999-1021; doi: 10.13035/H.2021.09.02.67.
- STEFAN, SILVIA-ALEXANDRA 2023. “La censura de las *Anotaciones* herrerianas por Manuel de Faria e Sousa”, en *Un polígrafo portugués en la monarquía hispánica. Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)*. Eds. A. Plagnard y J. Roussiès, Calambur, Barcelona, pp. 239-254.
- STIERLE, KARLHEINZ 1990. “Les lieux du commentaire”, en *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire*. Éd. Gisèle Mathieu-Castellani et Michel Plaisance, Aux Amateurs de Livres, Paris, pp. 19-29.
- TORRE, ESTEBAN 2016. “Métrica, tropos y figuras en las *Anotaciones* de Fernando de Herrera”, *Revista de Literatura*, 78, 155, pp. 37-59; doi: 10.3989/revliteratura.2016.01.002.
- TORRE, FRANCISCO DE LA 1631. *Obras del bachiller Francisco de la Torre*. Ed. Francisco de Quevedo, Imprenta del Reino, Madrid.
- TORRES, AMADEU 2011. “Traduções latinas d’*Os Lusíadas*”, en *Dicionário de Luís de Camões*. Ed. V. Aguiar e Silva, Caminho, Alfragide, pp. 933-935.
- VÁZQUEZ, MANUEL ÁNGEL 1983. *Poesía y poética de Fernando de Herrera*, Narcea, Madrid.

- VÁZQUEZ SIRUELA, MARTÍN 1995. *Discurso sobre el estilo de don Luis de Góngora*. Ed. Saiko Yoshida, en *Autour des "Solitudes". En torno a las "Soledades" de Luis de Góngora*. Eds. Francis Cerdan y Marc Vitse, PUM, Toulouse, pp. 89-106. (Anejos de *Críticón*, 4); doi: 10.4000/books.pumi.1299.
- VILANOVA, ANTONIO 1983. "Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético", en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, pp. 657-672.
- VILANOVA, ANTONIO 1992. *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), Barcelona.
- ZAYAS, MARÍA DE 2000 [1637]. *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. Julián Olivares, Cátedra, Madrid.
- ZAYAS, MARÍA DE 2009 [1647]. *Desengaños amorosos*. Ed. Alicia Yllera, Cátedra, Madrid.

