

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 2002

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA
2012



TOMO LXXXV
NÚM. 289-290

Depósito Legal: SE-55-1988. ISSN 0510-4087

Imprenta: Imprenta Provincial - C/Alfonso X el Sabio, 4 - SEVILLA



Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LINGÜÍSTICA
Y ARTÍSTICA

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Imprime: Imprenta Provincial - Ctra. Isla Menor s/n. - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
2002



TOMO LXXXV
NÚMS. 259-260

SEVILLA 2002

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.^a ÉPOCA

2002

MAYO-DICIEMBRE

Número 259-260

CONSEJO DE REDACCIÓN

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS
Presidente de la Diputación Provincial

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ MUÑOZ
Diputada del Área de Cultura y Deportes

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
CARLOS COLÓN PERALES
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA
JUANA GIL BERMEJO
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANTONIA HEREDIA HERRERA
ALFREDO MORALES MARTÍNEZ

FRANCISCO MORALES PADRÓN
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA
ESTEBAN TORRE SERRANO
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
ALBERTO VILLAR MOVELLÁN
FLORENCIO ZOIDO NARANJO

Dirección Técnica:
CARMEN BARRIGA GUILLÉN

Redacción, administración y distribución: Avda. Menéndez y Pelayo, 32

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

41071 Sevilla (España)

Teléfonos 954 55 00 29 y 954 55 02 01

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

GARCÍA SANJUÁN, Alejandro: *Evolución histórica y poblamiento de Talyāta durante la época musulmana* 13

HERNÁNDEZ NAVARRO, Francisco Javier y GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Francisco Javier: *La formación de los Regimientos de Caballería de Sevilla durante la Guerra de Sucesión (1702-1707)* 41

RONQUILLO RUBIO, Manuela: *La promoción de una familia de artesanos vascos en el siglo XV: Nicolás Martínez de Durango, mercader, jurado y mayordomo del cabildo sevillano* 83

LITERATURA

CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina: *Lady Herbert: una dama inglesa en los conventos de Sevilla* 115

GIL GONZÁLEZ, José M.: *Generación de la democracia: La rama poética sevillana* 127

FRAU, Juan: <i>El Exemplar poético de Juan de la Cueva, claves métricas</i>	141
---	-----

ARTE

BELDA NAVARRO, Cristóbal: <i>Alonso Cano y la "ingenuidad" de las artes</i>	163
---	-----

GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: <i>Los grabados venecianos del Vía Crucis del Pozo Santo</i>	195
--	-----

VILLA NOGALES, Fernando de la y MIRA CABALLOS, Esteban: <i>Juan Fernández de Lara: un escultor en la Écija del siglo XVII</i>	221
---	-----

MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: <i>Sobre el San Cristóbal pintado por Juan Sánchez de Castro en la iglesia sevillana de San Julián</i>	241
---	-----

CIENCIAS SOCIALES

GONZÁLEZ ROMERO, Gema: <i>Actividad innovadora y creación de sinergias en el complejo innovador de Sevilla-Tecnópolis</i>	257
---	-----

MENDOZA BONET, Aida: <i>El suelo productivo en la aglomeración urbana de Sevilla: el caso de Alcalá de Guadaíra</i>	291
---	-----

MISCELÁNEA

CORNEJO, Francisco J.: <i>Noticias de los últimos años de la vida de Asensio Maeda. El caso del arquitecto desaparecido</i>	315
---	-----

MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo José: <i>Nuevas obras atribuibles a Guy Romano</i>	321
--	-----

CRÍTICA DE LIBROS

VALLECILLO LÓPEZ, José: <i>La obra narrativa sobre el campo de Manuel Halcón.</i> Por Daniel Pineda Novo	329
RAYEGO GUTIÉRREZ, Joaquín: <i>Vida y personalidad de D. Francisco Rodríguez Marín "Bachiller de Osuna".</i> Por Daniel Pineda Novo	331
FERNÁNDEZ GÓMEZ, Marcos: <i>Historia gráfica de las fiestas de Sevilla.</i> Por Joan Boadas i Raset	334
COLÓN, Hernando: <i>Historia del Almirante.</i> Por Giorgia Marangon	338
Normas para la entrega y presentación de originales	341
Boletín de suscripción	343

EL EXEMPLAR POÉTICO DE JUAN DE LA CUEVA. CLAVES MÉTRICAS

El sevillano Juan de la Cueva fue poeta lírico y épico, dramaturgo y traductor y, si hemos de creer a sus biógrafos, estuvo obsesionado con la fortuna de su obra ante la crítica¹, lo que se tradujo en una notable inseguridad a la hora de hacer públicos sus escritos. Como humanista culto y familiarizado con los autores clásicos, llegó a creer que la mayor parte de las críticas a las que se expuso procederían de la ignorancia y sintió un profundo desprecio por los que desconocían el arte poética. Es, pues, una actitud fundamentalmente defensiva la que le empuja a componer este *Exemplar poético*, en el que toca punto por punto -tal vez de forma desordenada en exceso- esas mismas facetas de su actividad literaria. Compuesto entre 1605 y 1606, el *Exemplar poético* es una obra epistolar en verso cuyo ánimo es, tal como se reconoce de manera explícita, prescriptivo. Dicho carácter queda claro desde la dedicatoria inicial a don Fernando Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa, donde el autor declara que es un "gran sugeto" el "tratar preceptos de poesía", aunque dice preferir el "humilde título de Epístola" al más pretencioso de *Arte*. La voluntad normativa, asociada tradicionalmente a la poética clasicista, se revela, en todo caso, en la manera de construir el discurso, en el que abundan expresiones como: "deben apartarse" o "deven hüyr", "á de ser", "es conveniente", "no se descuide", "es justo que", "siempre es forçoso", "es precepto", "no consiente"; es numeroso, así mismo, el uso del modo imperativo y del subjuntivo con valor de mandato y prohibición. En cuanto a la defensa de la doctrina, en ocasiones el argumento que justifica la norma se basa en la opinión de una determinada autoridad, de un tratadista, como Horacio, Escalígero o Quintiliano, o bien en la impersonalidad de una tradición asumida -"quieren también que sea ley forçosa" (v. 1530)-, y resulta constante la alusión al ejemplo de los escritores

1. CEBRIÁN, José: *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Universidad, Sevilla, 1991, pág. 101.

consagrados ya en el canon, como Homero, Dante, Petrarca, el Marqués de Santillana, Juan de Mena o Garcilaso, o bien contemporáneos del propio Juan de la Cueva, como Juan de Mal Lara, Guevara, Mexía, Gutierre de Cetina o Baltasar del Alcázar.

La composición del *Exemplar poético* obedece en gran medida al debate, de raigambre clásica, que refleja el enfrentamiento entre *ars* y *natura*, «*fisis* y *tecne*». De la Cueva, tal como queda expuesto en los primeros versos, considera que el ingenio, sin la perfección del arte, no vale apenas nada (vv.1-19); más adelante añade que la creación poética que no tiene en cuenta el arte puede lograr que su autor sea conocido, pero no que adquiriera renombre (vv. 97-108); y más tarde aún, insiste en ello y declara que “el que escribe al modo que le aplaze, / sin sugetarse a reglas ni preceptos, / d’estimación carece lo que haze” (vv. 274-275). No hay remedios naturales, medicinas ni preparados o alambiques, recordará hacia la mitad del tratado, que puedan tomar el lugar del arte (vv. 746-757). Su propósito, pues, es el de divulgar el imprescindible conocimiento técnico que todo escritor debería poseer para crear una obra digna de estima,

“particularizando cosas tan varias i algunas con tanta novedad que no de todos son alcançadas, principalmente de aquellos que carecen del conocimiento dellas, i no vistas jamás en nuestro vulgar ni en otro idioma escritas con el rigor que van aquí”².

En la dedicatoria, a la que pertenecen estas palabras, contrasta el tono humilde, propio de la preceptiva *captatio benevolentiae*, con el orgullo que el autor no puede contener ni ocultar. Si unas líneas antes confesaba que no pretendía parecer maestro, sino más bien discípulo, en estas otras presume a cuenta de la novedad de su doctrina -que, en rigor, no es tanta-, y, poco después, del mérito que supone la presentación en verso -para lo que toma como modelo a Horacio-.

Precisamente es en el verso donde queremos hacer hincapié en este estudio. En el *Exemplar poético* encuentran cabida distintos temas propios de la Poética y de la Teoría de la literatura; se ha destacado, por ejemplo, la importancia que tienen las consideraciones en él contenidas sobre el género dramático, sobre todo en los últimos 270 versos, donde se habla de los asuntos y argumentos de la comedia, los personajes, el estilo, las unidades, el decoro o la práctica de los dramaturgos sevillanos. Se reflexiona sobre cuestiones estilísticas de diversa índole, como la elección de las palabras o la introducción de neolo-

2. CUEVA, Juan de la: *Exemplar poético*, Alfaro, Sevilla, 1986, pág. 32. Todos los versos se citan según la numeración de esta edición, a cargo de José María Reyes Cano.

gismos, extranjerismos, arcaísmos (vv. 121-163, 1128-1175); también se alude, aunque sin mucha profundidad, a la cuestión genérica, o a la de la ficcionalidad y, con algo más de demora, se defiende la licitud de la imitación y se condena, por el contrario, la apropiación de ideas o versos ajenos (vv. 917-990). Sin embargo, el verso resulta ser el gran protagonista de la obra, un concepto al que se alude y sobre el que se vuelve de manera recurrente a lo largo de todo el tratado.

El protagonismo del verso, precisamente, da pie a una reflexión inicial sobre la relación que se establece, según Juan de la Cueva, entre la creación poética y su forma en verso o prosa. La relación entre prosa y poesía no se plantea de manera explícita, pero a lo largo del *Exemplar poético* sólo se alude a la creación poética versificada; cuanto se dice de la poesía se dice del verso, como si toda obra literaria hubiera de estar compuesta en metro. Sólo hay una alusión a la prosa, y se halla fuera del cuerpo del tratado, en la dedicatoria, donde el autor se jacta, como se ha mencionado, de que las razones expuestas por él se hallan “sugetas a la fuerça del difícil consonante i dichas con tanta soltura i facilidad que hazen poca o ninguna diferencia a la corriente prosa”³. Cabe pensar que el poeta no tiene la intención aquí de referirse a la ramplonería de muchos de sus versos, en efecto *prosaicos* en una acepción general del término, sino que presume de una naturalidad que ofrece pocos obstáculos a la lectura -eso es la *pro(r)sa* o *proversa oratio*: un enunciado que continúa hacia delante sin interrupciones, a diferencia de la vuelta continua hacia atrás que representa el verso⁴-. Más que el significado concreto de su afirmación, interesa la distinción que parece encontrar entre el verso y la prosa, como vehículos respectivos del artificio o la elaboración y de la espontaneidad. Si a lo largo de la obra, cuando habla del texto literario, se refiere de manera invariable al verso y no a la prosa, es porque entiende que es precisamente el arte, el artificio, lo que otorga su valor a la poesía, que, como se ha dicho, no tiene bastante con el ingenio natural, y en el verso, entiende el autor, es dado encontrar más artificio que en la prosa. Cabe recordar una observación de su conciudadano — y, si aceptamos el término, también integrante de la escuela sevillana⁵ — Fernando de Herrera, cuyas reflexiones sobre la métrica, aunque mucho más ricas, coinciden con frecuencia con las de Juan de la Cueva y que será referente continuo en este estudio: “en ningún género de versos se deve dezir como se dize en la prosa, porque no todo lo que se admite en ella tiene lugar en el

3. *Ibidem*.

4. Cfr. PARAÍSO, Isabel: *La métrica española en su contexto románico*, Síntesis, Madrid, 2000, pág. 23; TOMACHEVSKI, Boris: *Teoría de la literatura*, Akal, Madrid, 1982, pág. 15; TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*, Universidad, Sevilla, 2000, págs. 106-107; UTRERA TORREMOCHA, María Victoria: *Teoría del poema en prosa*, Universidad, Sevilla, 1999, pág. 13;

5. SÁNCHEZ, Alberto: *Poesía sevillana de la Edad de Oro*, Castilla, Madrid, 1948, pág. 38.

verso»⁶; algo parecido afirma Cascales, que también consigna la diferencia, aunque con otro enfoque: «ay pocos términos en prosa que no se puedan usar en verso, ay muchos en verso que no se pueden usar en prosa»⁷. Puede deducirse, por último, según la comparación que se nos ofrece de la redacción del *Exemplar* con el uso de la prosa, que el propio autor no considera que su tratado constituya un objeto artístico, por más que se encuentre versificado.

Esto nos conduce de nuevo al planteamiento general acerca de la relación que existe entre la poesía y la versificación, cuestión milenaria que ya aparece en la *Poética* de Aristóteles⁸ y que constituye uno de los asuntos recurrentes de las poéticas del Siglo de Oro. Como los principales tratadistas del período, y de acuerdo con la conclusión de Aristóteles, Juan de la Cueva afirma “qu’el nombre de poeta no es devido / sólo por hazer versos” (vv. 109-110), o que “no se dan del Parnasso los honores / por sólo hazer versos” (vv. 253-254), y establece una clara distinción: “a los qu’este genio va encendiendo, / son metrificadores, no poetas” (vv. 259-260). De la misma opinión son, entre otros, el Pinciano, Cascales, Carrillo y Sotomayor, Lope de Vega o Soto de Rojas. El Pinciano lo expresa casi en los mismos términos que Juan de la Cueva -»porque hacen metros sin imitación, no son sino metrificadores», y concuerda con él, así mismo, cuando, siguiendo el hilo de la idea, afirma que «el metro no es necesario a la poética»⁹. No hay, sin embargo, unanimidad en este juicio: Julio César Escalígero, citado en el mismo *Exemplar poético*, vincula necesariamente la poesía a la expresión en verso; pero tal vez sea Sebastiano Minturno el tratadista más cercano a Juan de la Cueva, pues, como el sevillano y también siguiendo a Aristóteles, Minturno dice explícitamente que el verso no es necesario para la poesía, pero parece afirmarlo como concesión a la *Poética*, pues en el resto de su obra el verso aparece como algo indisoluble de la poesía¹⁰, algo que también ocurre en el *Exemplar*.

Al igual que otros autores de la época, Juan de la Cueva también halla que la característica esencial de la poesía reside en la fabulación; poeta es el que finge, el que inventa o imagina. Recuérdese, en este punto, el papel que desempeña, según el doctor Huarte, la facultad imaginativa en la escritura poética, ya que «de la buena imaginativa nacen todas las artes que consisten

6. HERRERA, Fernando de: *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, edición de Inoria Pepe y José María Reyes, Cátedra, Madrid, 2001, págs. 671-672.

7. CASCALES, Francisco de: *Tablas poéticas*, edición de Benito Brancaforte, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, pág. 125.

8. ARISTÓTELES: *Poética*, Padilla, Sevilla, 1997, págs. 21-23.

9. LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Philosophía antigua poética. Obras completas*, vol. I, Biblioteca Castro, Madrid, 1998, pág. 115.

10. WEINBERG, Bernard: *Estudios de poética clasicista*, Arco/Libros, Madrid, 2003, pág. 132, 145, 154, 169.

en figura, correspondencia, armonía y proporción»¹¹, lo que causa, sin embargo, que quienes tienen facilidad para versificar o metrificar se encuentren lejos del entendimiento¹². Por el contrario, según Juan de la Cueva, los que se ciñen a la verdad son “históricos” o “istoriadores” (vv. 241-251), pues “ningún preceto haze ser forçoso / el escrevir verdad en la poesía, / mas tenido en algunos por vicioso” (vv. 235-238). Así pues, la conclusión es rotunda (vv. 271-273):

Menos haze un poeta en hazer versos
qu'en fingir, i fingiendo satisfaze
i no fingiendo cuando sean más tersos.

Es decir, para la poesía es más importante la fabulación que la versificación, lo que no exime a quien hace versos, sea en un texto poético o de cualquier otro tipo, de la obligación de componer los versos de acuerdo con el arte métrica. Ahí es donde entran en juego los preceptos que propone Juan de la Cueva, y quien los siga alcanzará, según él, el verso correcto y elegante. Al margen de cuáles sean las reglas para alcanzar la pretendida elegancia, algo que se irá viendo de manera espaciada, conviene precisar en qué consiste ésta.

El autor del *Exemplar* menciona en repetidas ocasiones, aunque a grandes rasgos, cuál es su verso ideal. Ya al principio de la primera epístola ofrece una somera descripción (vv. 49-51):

El verso advierta el escritor prudente
que á de ser claro, fácil, numeroso,
de sonido i espíritu ecelente

Descripciones semejantes se repiten hasta el final de la obra, donde, por ejemplo, se habla de “versos elegantes, / numerosos, corrientes, tersos, puros” (vv. 1449-1450). Pero el verso ideal también puede deducirse de la descripción opuesta, la de aquel verso que todo poeta ha de evitar, como el “verso lánguido” (v. 773; cfr. v. 378), “flaco o infelice en número o estilo” (v. 774). Se trata, por lo demás, de una visión generalizada en la época. Herrera también habla de “versos corrientes”, se refiere igualmente al número suave y armonioso y sustituye la languidez por un sinónimo: el “lassamiento i número caído”¹³.

Es constante, en el *Exemplar poético*, la alusión al número y a la oración o al verso numerosos; se dice de manera explícita que la aspiración del poeta

11. HUARTE DE SAN JUAN, Juan: *Examen de ingenios para las ciencias*, edición de Esteban Torre, Editora Nacional, Madrid, 1977, pág. 164.

12. TORRE, Esteban: *Ideas lingüísticas y literarias del doctor Huarte de San Juan*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977, págs. 59-60.

13. HERRERA, Fernando de: *Op. cit.*, pág. 301.

debe ser la "dulçura del número" (vv. 1300-1301), o que "la grandeza se adquiere con los números" (vv. 40-41). El término *número* se usó durante un tiempo en latín, tal vez de manera no muy acertada y a menudo equivoca¹⁴, como equivalente del término griego *ritmo*; los autores renacentistas lo retoman, y con él suelen referirse, más que a la medida o cómputo silábico, al esquema acentual del verso —el propio Juan de la Cueva habla en alguna ocasión del "numeroso acento" (v. 22)—. Tómense otros ejemplos de la misma época: afirma el Pinciano que «el metro es una oración numerosa», pues tiene número concertado, determinado y particular en pies y sílabas¹⁵, y Cascales sostiene que «quantos más acentos tuviere el verso, es más numeroso», aunque no sólo importa la cantidad de los mismos, sino también su adecuada disposición; pone como ejemplo un verso de once sílabas que «totalmente no es numeroso, y es la causa no estar los acentos en sus lugares»¹⁶. El mismo Fernando de Herrera define el concepto y explica que *número* equivale a la voz griega *rythmós*, y añade que "el verbo *rizmoo* significa número i concuerdo en español. Era el rimo de que usaron los antiguos de muy diferente modo que el que usamos ahora vulgarmente. Llámase en latín número i modo"¹⁷.

Se ha dicho que, según se desprende de su reflexión poética, Herrera cree que la poesía debe traducir en el nivel de los significantes una concepción melódica del mundo de ascendencia pitagórica, y que para él los factores musicales del verso, sobre todo el número, constituyen un elemento esencial del lenguaje poético¹⁸. Sin que en la teoría de Juan de la Cueva quepa hallar tales implicaciones, sí puede afirmarse, a tenor de su insistencia en determinados aspectos de la versificación, que también para él resultan fundamentales los elementos rítmicos en el lenguaje literario.

Es cierto que en los comentarios de Herrera hay mayor hondura y riqueza doctrinal, así como una mayor sensibilidad, y que en ellos se establece una relación más profunda y directa entre el sonido y el sentido. Véase, por ejemplo, cómo explica que en el verso tercero del soneto XXV —*cortaste 'l árbol con manos dañosas*—, Garcilaso "desata el número del verso" para declarar su tristeza a través de la pronunciación¹⁹, y recuérdese su explicación, en el co-

14. Cfr. KIBÉDI-VARGA, A.: *Les constantes du poème. Analyse du langage poétique*, Picard, París, 1977, págs. 106-107; GASPAROV, Michail: *Storia del verso europeo*, Il Mulino, Bologna, 1993, pág. 133.

15. LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Op. cit.*, pág. 286.

16. CASCALES, Francisco de: *Op. cit.*, pág. 116.

17. HERRERA, Fernando de: *Op. cit.*, pág. 938.

18. CUEVAS, Cristóbal: "Teoría del lenguaje poético en las anotaciones de Herrera", en LÓPEZ BUENO, Begoña (ed.): *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997, pág. 164.

19. HERRERA, Fernando de: *Op. cit.*, pág. 440.

mentario de distintos poemas, de la sinalefa, la dialefa, el hiato o la aliteración. El uso de la dialefa o del hiato, acorde con el significado general del texto, serviría con frecuencia, según Herrera, para señalar algún tipo de ruptura o separación. Así, al comentar la égloga primera señala que la dialefa –“la división de vocales no colididas”– en el verso *casi los paso i cuento uno a uno* “va estendiedo la cuenta con la prolixidad d’ella”²⁰; acerca del soneto XIII opina que el mismo fenómeno expresa el rechazo ante la transformación de Dafne²¹; y sobre el verso de la elegía primera, *no quedará ya tu alma entera*, escribe lo siguiente:

«Algunos, no considerando la diéresis, lo an emendado, o dañado, d’esta suerte: *no quedará ya toda tu alma entera*. Pero Garci Lasso, que conocía mejor los números, se contentó con aquel modo, porque demás de sinificar assí la falta de l’alma que él pretendió mostrar, no es floxo número de verso, sino artificioso i no ageno de suavidad».²²

Hay, en fin, múltiples ejemplos que abundan en esta idea y la refuerzan; la dialefa representaría con frecuencia el rechazo o la oposición de términos. Esa adecuación entre forma y contenido, esa conjunción de lo fónico y lo semántico, aumenta la calidad del poema: «se levantan i hazen más grandes estos versos por causarse aquel hiato de elementos que no se juntan bien»²³.

Aunque menor con respecto a la de Herrera, la preocupación por los elementos fónicos del verso no deja de existir en el *Exemplar poético* de Juan de la Cueva, que también llega a incidir en la relación entre el plano signifiante y el del significado. A diferencia de la enorme preocupación que muestra Herrera por el asunto, De la Cueva despacha todo lo que se refiere a la colisión de sonidos vocálicos en el texto con un simple (vv. 1025-1027):

Qu’el concurso de hórridas diciones
huyga i evite encuentro de bocales,
que sonar hazen mal las oraciones.

O, algo más adelante (vv. 1302-1304):

La suavidad le viene i la blandura
de nunca o pocas vezes las vocales
colidir o juntar en su testura.

20. *Ibidem*, pág. 734

21. *Ibidem*, págs. 367-369.

22. *Ibidem*, pág. 577.

23. *Ibidem*, pág. 368.

Sin embargo, Juan de la Cueva sí brinda un somero pero significativo alegato a favor del fonosimbolismo, al establecer la oportunidad o la conveniencia de conjugar ciertos sonidos con determinados contenidos o referentes²⁴. Afirma que “la S al blando sueño i al sabroso sosiego as de aplicar”, o que “la R usarás” para expresar la violencia poderosa y el “hórrido furor” de los vientos. También en ese fragmento (vv. 1308-1316) se puede leer lo siguiente:

Landíssima es la L, i, cuando cantes
dulçuras, usa della i dale assiento
que a las semivocales l'adelantes.

Se trata de una de las raras ocasiones en que Juan de la Cueva intenta acomodar el plano fónico al del sentido, pues lo habitual es que se dedique a dictar preceptos relativos al uso de los sonidos con el único fin de alcanzar la dulzura y suavidad en el verso. Ese criterio estilístico le lleva a sostener, por ejemplo, que son más dulces y elegantes aquellos versos –al menos los de las coplas españolas– que terminan con sonidos vocálicos (v. 659-661), algo con lo que no está de acuerdo Herrera, que, frente a la tendencia italiana, acorde con la prosodia de su lengua, señala que «es vicio acabarse siempre en vocales, porque carecen de variación i se pierde mucha parte de grandeza, sonoridad i número»²⁵. De la Cueva defiende, además, que conviene equilibrar la proporción de vocales y consonantes en el verso (vv. 1305-1306), y subraya que el poeta ha de ser “propio en los acentos” (v. 96) –que es lo principal para que el verso sea numeroso (cfr. vv. 22-25)–.

Esto último, como ya se ha dicho, es sin duda lo más importante. De la Cueva deja ver en repetidas ocasiones que, para él, tiene un papel fundamental la elaboración del texto de acuerdo con una estructura rítmica y métrica. Se queja, por ejemplo, de que la ausencia de medida conlleva la rudeza de la escritura (vv. 382-384). Observa, como es lógico, que los elementos esenciales del verso español son la sílaba y el acento (vv. 600), que no pueden entenderse de manera separada, sino que concursan al mismo tiempo y de manera interdependiente en la construcción del verso; es el consejo –o la norma– que más destaca (vv. 1317-1321):

I sobre todas una cosa advierte:
qu'el concurso de sílabas que usares
que con tal armonía se concierte
qu'en sus colocaciones i lugares
regalen i deleyten los oýdos

24. Cfr. BELIC, Oldrich: *Verso español y verso europeo*, Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 2000, pág. 203; TORRE, Esteban: *Métrica española comparada*, cit., págs. 64-65.

25. HERRERA, Fernando de: *Op. cit.*, págs. 442-443.

La conclusión, que no merece destacarse por su novedad, sino por el énfasis con que se repite y defiende, es que el buen poeta —o el poeta, simplemente y en rigor— es aquel que se guía por el arte métrica, y sólo es buen verso “el verso bien medido”, cualidad necesaria para que suene bien “en el oído” (vv. 284-285). El valor que se otorga al sonido en el *Exemplar poético* se manifiesta además, de forma secundaria, en el hecho de que una gran parte de los términos que se emplean para evaluar la obra poética, en un sentido positivo o negativo, pertenecen a su dominio. Así, en varias ocasiones se habla de la *armonía* de la obra, del mismo modo que, para censurar la obra mal realizada —aquella, por ejemplo, que se lleva a cabo sin el concurso del ingenio (vv. 340-348)— se habla de *disonancia*.

Con todo, pese a la importancia que Juan de la Cueva concede a la parte sonora, al ritmo conseguido, a la elección de dicciones suaves y “palabras sonoras”, o al respeto de las convenciones métricas, en ningún momento se olvida que no es suficiente que el poeta cuide ese aspecto. Ya desde el principio de la primera de las tres epístolas, se previene contra el descuido del contenido, de las razones y del decoro con que debe tratarse la materia. De la Cueva critica a aquellos poetas que, persiguiendo palabras sonoras y “sílabas llenas y pomposas”, dan en un verso hinchado y en exceso dulce; señala que “si el verso consta sólo de armonía / sonora”, o si únicamente “se va tras el galano estilo”, quedará descuidada la parte conceptual (vv. 55-72). También resulta censurable el extremo contrario, el que expone los razonamientos de una forma vulgar y ordinaria (vv. 73-75), y se impone, al modo aristotélico, la conclusión de que (vv. 76-78):

Entrambas a dos cosas son contrarias
a la buena poesía, en careciendo
del medio con las partes necessarias.

Por eso mismo, pese a que uno de los objetivos prioritarios del poeta sea el verso *numeroso*, Juan de la Cueva previene contra uno de los vicios más habituales en los malos poetas de todas las épocas, y señala que “nunca se consiente / palabra ociosa, el número supliendo”; es decir, no resulta aceptable que se pretenda cumplir con el esquema rítmico a costa de introducir vocablos de relleno, que no desempeñan función alguna en el plano del significado. La importancia que se le concede al ritmo no supone excusa o licencia para desatender, en su nombre, otras obligaciones del poeta.

Otro aspecto que se trata en el *Exemplar poético*, y bastante por extenso, es la relación que se establece entre los metros y los distintos géneros. El punto de partida radica en que cada asunto requiere un género dado y una forma de expresión, lo que incluye un estilo y un metro determinados. La idea es habi-

tual en la época; Carballo, Díaz Rengifo o Lope de Vega también señalan la oportunidad de que se correspondan el metro y la materia tratada. En la segunda mitad de la primera epístola se expone el planteamiento: "a cada estilo apliquen sus acentos, / propios a su propósito i decoro" (vv. 322-323); de esta manera, a Febo le resulta grato "que se use en la lírica terneza / el verso dulce, fácil i sonoro", pero lo que resulta apropiado para cantar los sentimientos amorosos no es adecuado para expresar "la ira de Marte" o "la grandeza heroyca" (vv. 319-330).

Esa adecuación que, en el marco del género, se produce entre asunto, estilo y metro, es la causa de que Juan de la Cueva describa pormenorizadamente distintas composiciones estróficas, sobre todo de origen italiano, aunque también dedica algunos comentarios a formas tradicionales como el romance o las coplas castellanas. De estas últimas formas habla en la epístola segunda, donde presume, con orgullo patriótico, de la altura heroica de Juan de Mena o de la gracia de los epigramas de Baltasar del Alcázar, y donde dicta ciertas normas para la mejor construcción de los versos, tales como acabar los versos en vocal o reservar los finales agudos para "lugares i causas importantes" (v. 664).

Mayor espacio dedica a describir los metros italianos, cuyo origen, siguiendo aventuradamente cierto prejuicio de la época, sitúa en la propia península ibérica: "qu'el número a la rima / del grave endecasílabo primero / floreció qu'en el Lacio en nuestro clima" (vv. 698-700). Antes que en Italia, según el autor, "el provenzal antiguo, el sacro ibero / en este propio número cantaron", aunque luego Dante y Petrarca, junto a otros autores, lo hicieron ilustre, "i esto les devemos, / i ellos que de nosotros lo tomaron" (vv. 701-706). Aquí Juan de la Cueva se limita prácticamente a parafrasear lo que algunos años antes había escrito y publicado otro conciudadano suyo, Gonzalo Argote de Molina. Éste último, historiador erudito, había dado a la imprenta en 1575 una edición de *El Conde Lucanor*, del infante don Juan Manuel, al cabo de la cual había incluido un *Discurso sobre la Poesía Castellana*, opúsculo luego publicado con independencia, en el que se habla, fundamentalmente, de cuáles son las variantes métricas de la tradición castellana: el verso largo épico, el octosílabo, el verso de arte mayor y el verso italiano. De dicho *Discurso*, pues, es de donde toma la idea Juan de la Cueva de que el endecasílabo, en palabras de Argote, «ha quasi trezientos años, era vsado de los Castellanos»²⁶, «el qual a cabo de algunos siglos que andaua desterrado de su naturaleza ha buuelto a España»²⁷. En este punto, y siguiendo de forma más o menos fiel la exposición

26. ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo: *Discurso sobre la Poesía Castellana*, edición de Eleuterio Tiscornia, Visor, Madrid, 1995, pág. 40.

27. *Ibidem*, pág. 43.

de Argote, con distintas supresiones y añadidos, Juan de la Cueva inicia el repaso de la historia del endecasílabo en la poesía castellana, remontándose al Marqués de Santillana –“quien lo restituyó de su destierro” (v. 711)-, y citando luego a Boscán -cuyo verso toma del *Discurso* de Argote-, Garcilaso, Diego de Mendoza o Juan de Mal Lara para ilustrar determinadas características y circunstancias del metro.

Se refiere, como otros tratadistas de la época, al supuesto de la terminación oxítona del endecasílabo. Recordemos que Herrera escribe en las *Anotaciones*: “Los versos troncados, o mancos, que llama el toscano, i nosotros agudos, no se deven usar en soneto ni en canción”²⁸. También Juan de la Cueva recomienda evitar tales terminaciones; señala que conviene que los endecasílabos tengan once sílabas, “i que siempre te guardes i retires / qu’en agudo no acabes el acento / porque la una sílaba no tires” (vv. 719-724). Aduce, además, diversos ejemplos de endecasílabos agudos o *truncados* de otros poetas, lo que se convierte en excusa para introducir un breve rasgo de humor: dice que, al citar los versos ajenos, incurre en lo mismo que critica y que siempre aborreció (vv. 725-733).

También se ocupa el autor de los endecasílabos esdrújulos, aunque para ello utiliza como ejemplo un verso que no lo es, y que ya Argote de Molina había usado erróneamente; se trata del verso 1574 de la segunda égloga de Garcilaso: *el río le dava dello gran noticia*, donde la última palabra se lee como tetrasílaba, al modo latino o como se computaría en el portugués actual, y no con las tres sílabas que tiene en realidad.

Pero no resulta suficiente el cómputo de once sílabas para que sea lícito hablar de endecasílabo. Como otros preceptistas, Juan de la Cueva advierte al poeta de que además hay que perseguir “la contextura que los hace bellos” (v. 721); es decir, que hay que respetar y seguir un esquema acentual determinado. Es eso, conviene insistir, lo que convierte al verso en *numeroso*.

Dentro de la descripción del endecasílabo, Juan de la Cueva dedica algunos tercetos al verso suelto. La ausencia de rima que lo caracteriza obliga a que el poeta tenga un cuidado y una diligencia especiales, ya que “vicio ninguno se consiente” (vv. 761-766); esa ausencia del consonante ha de suplirse con mayor esfuerzo y elegancia por parte del poeta, que nunca podrá emplear esta forma de versificación para asuntos carentes de importancia o novedad. Según esto último convendría aplicarlo a asuntos heroicos –“no a tiernos ni a llorosos sentimientos”-, por lo que sería el sustituto adecuado, se nos dice, del hexámetro latino (vv. 770-781). Coincide punto por punto con la opinión de Herrera,

28. HERRERA, Fernando: *Op. cit.*, pág. 496.

quien, en el comentario de la epístola a Boscán, afirma que tales versos, “si no tienen ornamento que supla al defeto de la consonancia, no tienen con qué agradar i satisfacer”, y que “quieren los toscanos que estos versos se usen para representar el verso eroico griego i latino”²⁹.

Con posterioridad se trata del empleo del endecasílabo en la elegía, aunque aquí las consideraciones de Juan de la Cueva tienen que ver, fundamentalmente, con el estilo y con el tratamiento de los asuntos y los sentimientos, más que con el ritmo o el metro. Apenas se refiere al sonido la norma de que “las voces de este verso an de ser gratas / al oýdo, no duras ni afetadas” (vv. 875-876), o la recomendación del uso del esquema de la tercera rima, con su estrechez del consonante (vv. 894-895). También acerca de la epístola se dan consejos relativos al estilo y al asunto.

La organización del *Exemplar poético* no es demasiado coherente o rigurosa, de modo que, antes de proseguir con nuevos géneros líricos y formas estróficas, el autor intercala diversos discursos sobre la imitación, sobre la traducción poética, sobre la introducción de cultismos y barbarismos, y, una vez más, sobre la importancia de sus preceptos —mal que les pese, según sus propios términos, a *poetisimos* y *apoetados*—, que seguirían la línea trazada por Horacio, Pontano, Minturno o Aristóteles, entre otros.

Llegado a cierto punto en sus divagaciones, se interrumpe por fin, “bolviendo al discurso i la memoria de las composiciones” (vv. 1194-1195), y pasa a ocuparse de una de sus estrofas preferidas, la octava rima, apropiada para la épica y los asuntos heroicos, pero también proclive a la dulzura de la lírica. En el plano fónico, tan sólo se dice de la octava que no consiente dureza de dicciones, “ni letras que le causen aspereza / ni del verso detengan la corriente” (vv. 1218-1220).

Acto seguido trata del soneto, cuya primera característica es que tiene un número fijo de versos, cuya cuenta sólo puede aumentarse en el de tipo burlesco. De la Cueva no menciona el nombre de estrambote —lo llama épodo o cola—, pero sí a Bernia -Francesco Berni- como precedente y ejemplo; aunque rechaza su uso, dice aborrecerlo, y llega a calificarlo como “sacrilego insulto” cuando aparece en un soneto grave o amoroso (vv. 1237-1238). Efectivamente, el apéndice o añadido llamado estrambote, documentado ya en Santillana y en el *Libro de Alexandre*, y que en el soneto aparece en el S. XIV, a partir del soneto caudato italiano, se utiliza habitualmente en poemas burlescos, aunque esto último no es norma obligada³⁰.

²⁹ HERRERA, Fernando de: *Op. cit.*, pág. 668.

³⁰ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: *Métrica de Cervantes*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2002, pág. 152.

En cuanto al soneto, y al margen de preceptos estilísticos, Juan de la Cueva destaca de nuevo que no hay lugar para palabra de relleno alguna – “vocablo ocioso”-, subraya el cuidado que merece la rima y la necesidad de evitar toda licencia o elemento que sea ofensivo para el oído o inconveniente para el número. Ante el debate “sobre si el verso puede o no cortarse” adopta una postura equilibrada: no conviene dejar de hacerlo ni tampoco hacerlo con exceso. Se contradice, sin embargo, cuando recomienda al poeta que en este punto “no se ate a seguir observaciones”, pues el uso natural y el ejemplo de los doctos le irán guiando (vv. 1251-1268).

Tras el soneto se ocupa de la canción, cuya particularidad métrica reside en que (vv. 1341-1343):

Acomódasse siempre esta poesía
a variedad de números i estiende
a todos argumentos su armonía.

Señala su división en estancias, cuya longitud, según el precepto más usual, oscilaría entre los nueve y los veinte versos, aunque en este caso la teoría contrasta con la práctica, y el autor recuerda que pueden encontrarse ejemplos que van desde los cinco hasta los veintitrés versos; así mismo, la preceptiva marca un límite de quince estancias por canción, aunque Juan de la Cueva aduce casos que desoyen tal mandato e invita al poeta a atreverse a exceder tales límites, pues, según él, el mayor mérito de la canción es, precisamente, la variación de los números. Describe luego el mecanismo de la rima: en la primera estancia sólo importa el gusto del poeta, que puede disponer las rimas con libertad, pero a partir de ahí quedará obligado a repetir el esquema en las estancias sucesivas, sin mudar consonancia. También será falta o mengua de la canción el uso exclusivo de versos largos o cortos, estando la virtud en su combinación. Según Juan de la Cueva, que con ello vuelve a relacionar forma y contenido, los versos largos son más adecuados para un asunto grave o majestuoso y los versos cortos más apropiados para expresar la dulzura. De acuerdo con esta teoría se trata de explicar el esquema de la rima y del metro de la lira, donde se mezclan endecasílabos y heptasílabos, con predominio de estos últimos, ya que “deven texerse de manera / que la dulçura temple l’aspereza / i consuene la dulce con la fiera” (vv. 1389-1391).

También dentro de la canción se incluiría la sextina, que se describe con detenimiento. Además de las normas consabidas, como que hay seis versos por estancia que no riman entre sí, que se repiten en un orden determinado las palabras en posición de rima, o que se concluye encerrando “en tres versos solamente / a los seis consonantes sin violencia”, Juan de la Cueva señala la posibilidad de doblar las estancias, de seis a doce, y la conveniencia de que el

final de los versos esté constituido por sustantivos de dos sílabas, y nunca por verbos, normas que no justifica, lo que le reprocha Díez de Echarri en su estudio de las teorías métricas del Siglo de Oro³¹. La preferencia del sustantivo se explica, aunque el autor no lo diga explícitamente, por la pobreza de la rima resultante de repetir unas mismas desinencias. Algo más de un siglo después, Luzán todavía sostiene que «semejante uniformidad de rimas, tan fácil y vulgar, apenas se puede disimular en un poeta principiante»³², y recomienda vivamente el uso del sustantivo en posición de rima antes que el del verbo o el adjetivo, aduciendo además razones semánticas.

Se ocupa Juan de la Cueva a continuación de la poesía bucólica, pero los calificativos que dispone para el verso resultan en este punto generales e imprecisos: «esto ha de ser en verso umilde i tierno» (v. 1485). Señala algunas normas y convenciones, aunque él mismo pone en duda la pertinencia de alguna de ellas, como la prohibición, ciertamente arbitraria, de que un mismo autor componga más de diez églogas.

De ahí al final, el *Exemplar* se ocupa tan sólo de los textos dramáticos, y apenas hay alguna alusión métrica, como la de que en la comedia «los versos an de ser sueltos i bellos» (v. 1745) y en la tragedia altos, dulces y suaves (vv. 1806-1809), o la insistencia en que el estilo y el verso han de adaptarse a la materia en cuestión.

Un aspecto menos tratado en las poéticas de la época y que sin embargo aparece destacado en el *Exemplar poético* es el de la traducción del verso. No se trata, en todo caso, de un tema inusual en la época. La preocupación se muestra en esos mismos años, por ejemplo, en la *Miscelánea Austral* de Diego Dávalos y Figueroa, que también le concede la debida importancia al arte de la traducción cuando defiende en 1602 el valor de la obra del portugués Camoens y señala que «agraviados están sus versos del traductor que lo puso en lengua castellana», que «le quitó la mayor parte de su dulzura y valor»³³. A lo largo de todo el siglo anterior, además, tiene lugar el debate humanista sobre la traducción, con participantes tan destacados como Martín Lutero, Fray Luis de León o Juan Luis Vives³⁴. En los tercetos encadenados de Juan de la Cueva, la tra-

31. DÍEZ ECHARRI, Emiliano: *Teorías métricas del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1970, pág. 243.

32. LUZÁN, Ignacio de: *La poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, edición de R. P. Sebold, Labor, Barcelona, 1977, pág. 381. Valga esta mención para señalar que Luzán criticó con dureza a Juan de la Cueva por su modo de tratar y entender las comedias y las tragedias como autor, y lo despreció como crítico al describir el *Exemplar poético* como un intento «de reducir a preceptos el desarreglo de la dramática», págs. 397-398.

33. DÁVALOS Y FIGUEROA, Diego: *Primera parte de la Miscelánea Austral*, en PORQUERAS MAYO, Alberto: *La teoría poética en el renacimiento y manierismo españoles*, Puvill, Barcelona, 1986, pág. 250.

34. Cfr. TORRE, Esteban: *Teoría de la traducción literaria*, Síntesis, Madrid, 1994, págs. 31-42.

ducción queda inscrita dentro del debate de la imitación o, de modo más general, dentro de las relaciones que se establecen entre la obra de un autor determinado y los textos ajenos. Juan de la Cueva condena la apropiación alevé de los escritos de otros autores, disimulada con el cambio de lugar de dos o tres sílabas o de alguna dicción, algo ilícito y muy distinto, se nos dice, del uso legítimo y conveniente de la imitación. Frente al hurto censurable y frente a la imitación, “licencia permitida al de ingenio más alto i ecelente” (v. 971), se halla la tercera vía, la de “la divina / traducción, tan difícil cual gloriosa” (vv. 989-990). La traducción se rige, según Juan de la Cueva, por la *lealtad* y la *verdad pura*, con lo que se significa que no se puede eliminar ni añadir cosa alguna. El autor encuentra, sin embargo, una excepción: el traductor puede apartarse de la letra cuando el cambio aumenta la grandeza y la excelencia original.

En cuanto al verso, también goza el traductor de licencia para “que no se obligue a voz ni a consonancia, / sino al conceto, al número i sentencia” (vv. 1002-1003). Es decir, el traductor de poesía puede libremente prescindir de la rima, pero no del ritmo. Se considera que el ritmo se encuentra en la esencia de la versificación, pero que, por el contrario, la rima es un artificio prescindible, postura que concuerda con las tendencias actuales de la teoría de la traducción³⁵. Por lo demás, frente a quienes anteponen la importancia del contenido conceptual y subrayan la necesidad de trasladar cada una de las palabras del original, sin omisión del mínimo significado, Juan de la Cueva, en una postura más respetuosa con el conjunto de obra literaria, entiende que lo formal, como parte esencial del poema, debe ser conservado, en la medida de lo posible, en el proceso de la traducción, aunque ello conlleve la inevitable pérdida de algún vocablo. Si bien lo ideal es la conservación de todos los elementos, formales, léxicos y semánticos, resulta evidente que, en la práctica totalidad de las ocasiones -especialmente cuando se trata de la traducción del verso³⁶-, se impone alguna renuncia. De ello se infiere que conviene establecer un orden de prioridades, y para Juan de la Cueva es preferible, según se deduce de sus palabras, una traducción adecuada en términos rítmicos a otra que, conservando los valores semánticos del texto original, carezca de un ritmo poético conveniente. Cabe recordar que, tal como se subraya en el propio *Exemplar poético*, la excelencia de la poesía descansa, en buena medida, en la proporción del número, esto es, en el cuidado del ritmo.

El hecho de que se conceda la licencia para desatender la traducción y conservación del consonante se explica por dos motivos. Uno, tal como se ha dicho, es el carácter secundario de la rima frente a otros valores poéticos; ha de

35. Cfr. *Ibidem*, págs. 166-171.

36. *Ibidem*, pág. 159.

tenerse en cuenta, además, el prestigio que durante el Renacimiento llega a adquirir el verso suelto, como se ha visto en este mismo estudio, así como la polémica que se establece —y que puede encontrarse de manera más o menos regular o recurrente a partir de Nebrija— sobre las ventajas y los inconvenientes de la rima; en resumen, tanto en el Renacimiento como en el Neoclasicismo hay una parte de los estudiosos que considera que la rima es un absurdo: contrasta con la razón, obliga al poeta más de lo conveniente, conlleva la monotonía y está ausente en las normas de la poesía clásica, pues su origen se entiende bárbaro, godo o árabe³⁷. El segundo motivo, de índole práctica, tiene su origen en la constatación de que el propósito de conservar el esquema de la rima a toda costa puede ocasionar los mayores trastornos en los órdenes sintáctico y, sobre todo, semántico, llevando al poeta a introducir términos muy alejados del poema original y a suprimir otros que pudieran antojarse, sin embargo, fundamentales.

En cuanto a la afirmación reseñada de que el traductor ha de atenerse al concepto y no a la voz, «aunque se aparte de la letra», parece clara la postura de Juan de la Cueva en el enfrentamiento que se produce entre quienes defienden la fidelidad filológica y quienes propugnan la recreación de la impresión estética, entre la «equivalencia formal» y la «equivalencia dinámica»³⁸. De la Cueva, que se alinea con los últimos, no toma la palabra como unidad de sentido, sino la idea.

Una última conclusión que cabe extraer de las breves palabras de Juan de la Cueva sobre la traducción es la de que, por motivos evidentes, sólo un poeta puede traducir a otro. Tanto la defensa del respeto al ritmo como la posibilidad que se deja de que el traductor pueda «mejorar con arte / la grandeza, primor i la ecelencia / original» (vv. 998-1000); implican con claridad que sólo alguien que domine con suficiencia el código métrico y poético está capacitado para realizar la traducción.

Otro aspecto relativo a la métrica y tratado en el *Exemplar poético* es el de la relación entre el verso español y el verso latino. Se observa en Juan de la Cueva, ante todo, un orgullo patriótico semejante, por ejemplo, al de Fernando de Herrera, que le lleva a exaltar las virtudes “de nuestro español verso”. El sistema de la versificación castellana —“elegante método”, lo llama el autor—, sería, en cuanto a su armonía, su dulzura y su valor, semejante a los sistemas

37. FUBINI, Mario: *Metrica e poesia*, Feltrinelli, Milano, 1975, pág. 64; KIBÉDI-VARGA, A.: *Op. cit.*, págs. 141-144; BELTRAMI, Pietro: *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna, 1994, págs. 112-115.

38. Cfr. NIDA, Eugene A.: *Toward a Science of Translating*, E.J.Brill, Leiden, 1964, págs. 156-157; GARCÍA YEBRA, Valentín: *En torno a la traducción*, Gredos, Madrid, 1983, pág. 54; TORRE, Esteban.: *Op. cit.*, págs. 13-15, 45-48.

griego y latino (vv. 581-586), apto para todos los asuntos poéticos (vv. 587-589). Juan de la Cueva defiende la noble antigüedad del octosílabo, que puede encontrarse también, según él, en la poesía clásica; en ambos casos es dado reconocer, según el autor, el «trocaico verso», aunque en la poesía castellana lleva la consonancia que no tenía en aquella. Pese a que puede encontrarse también en otras literaturas vulgares, sostiene Juan de la Cueva que en ellas aparece sin donaire y gallardía. Se destaca, en particular, la gloria y excelencia del romance, comparable a las rapsodias de los griegos y útil, sobre todo, porque conserva “l’antigüedad i propiedad [...] de nuestra lengua” (vv. 674-675). Enumera, en fin, Juan de la Cueva, los principales autores de la tradición castellana: Juan de Mena, Garci Sánchez, Diego de Mendoza, Baltasar del Alcázar, Lope de Rueda o Pedro Mexía.

De la Cueva insiste otra vez, algo más adelante, en el hecho de que la norma de la métrica antigua era la disonancia; señala que la rima consonante se tenía por vicio y que, por el contrario, se consideraban mejores las voces más distantes entre sí en cuanto al sonido. De ahí que, tal como se ha visto, entre las correspondencias que se establecen entre la versificación española y la clásica, se encuentre la del hexámetro latino con el verso suelto.

Se observa, pues, a lo largo del *Exemplar poético*, un notable afán de destacar tanto la antigüedad de los distintos tipos de versos de la poesía castellana, como los vínculos que unen a ésta con los modelos grecorromanos. El resultado es, en definitiva, una entusiasta apología de la versificación española, que aparece descrita como digna sucesora y heredera de la métrica clásica y como modelo inalcanzable de excelencia para el resto de las literaturas romances; si Gonzalo Argote de Molina y Juan de la Cueva señalan la supremacía del octosílabo hispano sobre el que se usa en Francia o en Italia, Fernando de Herrera llega a defender que hay aspectos de la versificación italianizante en los que la poesía española aventaja incluso a la que fue cuna original de la misma, la poesía italiana. No es necesario insistir en el hecho de que esta muestra de orgullo patrio versificatorio se inscribe en un marco cultural más amplio, característico del Renacimiento y que también afecta, entre otros dominios, al de la lengua. Esto tiene lugar en un contexto europeo en el que los humanistas reivindican el valor intrínseco de las lenguas vernáculas; recuérdese la defensa que hace Castillejo del español como una suerte de latín del nuevo imperio, idea asumida y defendida, entre otros, por Fernando de Herrera. Así pues, la competencia entre la cultura hispana y las antecedentes y circundantes se extiende al ámbito de la métrica; las notas de Argote de Molina, Juan de la Cueva y Herrera reflejan la conciencia de una superioridad orgullosa, si bien cabe recordar que hay otros autores de la época que expresan la idea contraria, la de que la versificación hispana es, necesariamente, inferior a la

latina -como se desprende de las palabras de López Pinciano³⁹ - o a la italiana -véase lo que afirma al respecto Diego Dávalos y Figueroa⁴⁰-. Se oponen claramente, por así decirlo, un complejo de superioridad y otro de inferioridad.

Más allá de rivalidades que hoy pueden parecernos ingenuas y casi infantiles, cuando no absurdas, de las filiaciones y genealogías métricas -algunas acertadas, otras inverosímiles- que pueblan el *Exemplar poético*, de su lectura se desprende una concepción del verso historicista y ciertamente integradora. Si bien se advierte en ocasiones la mencionada falta de rigor, es evidente la voluntad constante de relacionar el verso español con otros sistemas y otras tradiciones versificatorias, con la intención de señalar sus orígenes y de caracterizarlo mediante la comparación, señalando sus diferencias pero también sus semejanzas. Tal como defiende Gasparov, cuando leemos el verso recibimos no sólo el sentido que acompaña a las palabras, sino también el que viene sugerido en la forma del metro, y cada forma versificatoria porta múltiples estratos de asociaciones acumuladas durante siglos⁴¹. Esto explica que en el *Exemplar poético* se identifique un verso, una estrofa o un tipo determinado de composición métrica con un señalado autor que la utilizó, sin que importe su nación, como sucede con Boccaccio y la *ottava rima*, Berni y el estrambote, o Dante, Petrarca y Garcilaso con el endecasílabo. Juan de la Cueva, ajeno por su cronología a cualquier atisbo de metodología comparatista, no deja de ser consciente de que el verso constituye una herencia cultural que como heredad se transmite, y, más allá de la lógica y previsible cita continua de las teorías y los argumentos de quienes pertenecen, como él, a la poética clasicista -desde Aristóteles hasta Escalígero-, tiende a subrayar las relaciones de hecho o las similitudes que se dan entre los distintos versos. Al margen de las comparaciones ya comentadas, Juan de la Cueva, resumiendo lo que expone más por extenso Argote de Molina, se atreve, por ejemplo, a deducir una hipotética similitud entre los romances hispanos, las rapsodias de los griegos y los «areytos índicos llorosos» (v. 682). No importa aquí tanto la propiedad de la comparación -que, además, parte de un concepto erróneo del areito, canto popular antillano que se interpretaba en las fiestas y que en modo alguno era triste-, como la idea implícita de que el verso no es un elemento aislado. Sostiene Gasparov que los sistemas nacionales de versificación se encuentran en estrecha interdependencia, que hay influencias recíprocas constantes y que muy pocos fenómenos son realmente autógenos⁴², y algo de esta idea cabe encontrar en los esfuerzos de Argote y Juan de la Cueva -sobre todo del primero- por abarcar con sus ejemplos y alusiones diversos sistemas de versificación; añade Gasparov que las influencias culturales que determinan el desarrollo métrico

39. LÓPEZ PINCIANO, Alonso: *Op. cit.*, pág. 228.

40. DÁVALOS Y FIGUEROA, Diego: *Op. cit.*, pág. 253.

41. GASPAROV, Michail: *Op. cit.*, pág. 39.

42. GASPAROV, Michail: *Op. cit.*, pág. 315.

dependen de la jerarquía de la tradición cultural y del grado de vecindad del contacto cultural, algo que de nuevo se refleja en la teoría métrica de los sevillanos Juan de la Cueva, Fernando de Herrera y Gonzalo Argote de Molina, que en la supremacía del verso español cifran la de la cultura hispana sobre la de sus vecinos europeos, sobre todo la francesa y la italiana.

Podemos concluir este estudio subrayando, pues, la visión que ofrece Juan de la Cueva del verso como un objeto cultural y artístico. Como consecuencia de su dimensión cultural se nos presenta al mismo tiempo como un ente histórico, relacionado, como se ha podido ver, con la propia tradición y con las tradiciones próximas, con las que soporta un entramado de similitudes y de influjos. A su vez, como objeto artístico ha de someterse a un conjunto de normas y de principios -que en gran medida se van conformando, precisamente, a lo largo de la historia, y que se conservan y transmiten mediante la tradición, una tradición que el autor defiende de manera explícita-. Tal como cabría esperar, la descripción que del verso hace Juan de la Cueva en su *Exemplar poético* no destaca por su originalidad, algo que, de producirse, iría en contra de esos mismos principios históricos y tradicionales; todo lo más, cabe encontrar un interés esporádico en razonar algunas de las normas de versificación que se proponen, y cierta tendencia a separar aquellos principios básicos, cuya observación ha de ser rigurosa, de aquellos otros preceptos que se asumen sin demasiada justificación.

Pese a la declaración inicial de principios, apenas pretende ser original la presentación de la doctrina, la formulación en versos a menudo ramplones según un modelo horaciano inalcanzable para el autor. Y sin embargo, es posible encontrar ideas que, sin ser novedosas, otorgan cierto valor al *Exemplar poético* y que denotan un punto de vista formalista de la creación poética, como sucede con la manera de entender la traducción. También es significativa por sí sola la importancia que se le da a la propia versificación; en un texto que aspira a ser arte poética, y en el que se tocan sin demasiada profundidad temas como el de la ficcionalidad o la imitación, destaca la atención que se le dedica al verso. Se analiza el verso en sí mismo y se reflexiona sobre su ritmo y acentuación, el número de sílabas, sobre las convenciones acerca de su final, sobre su eufonía o el encuentro de vocales, o sobre la rima y la estrofa; pero también se toma el verso como parte de la poética que se encuentra en estrecha relación con otros elementos, y se describe su papel con respecto de los géneros literarios, o la afinidad que suele haber entre ciertos versos y determinados asuntos temáticos. Si bien no todo verso constituye poema, en la poética de Juan de la Cueva queda claro que difícilmente habrá poesía si no hay verso.

Juan FRAU
Universidad de Sevilla

