

DOCTA Y SABIA
ATENEIA

Studia in honorem

LÍA SCHWARTZ



Edición al cuidado de:

SAGRARIO LÓPEZ POZA, NIEVES PENA SUEIRO, MARIANO DE LA CAMPA,
ISABEL PÉREZ CUENCA, SUSAN BYRNE Y ALMUDENA VIDORRETA

DOCTA Y SABIA ATENEA
Studia in honorem Lía Schwartz

Edición al cuidado de:
Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa,
Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta

A Coruña, 2019

Profesora Lía Schwartz



Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca,
Susan Byrne, Almudena Vidorreta (editores)

Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz

N.º de páginas: 832

17x24 cm.

Índice: pp. 7-10

ISBN: 978 8497497046

Depósito Legal: C 53-2019

CDU: 821.134.2(082.2)*SCHWARTZ

IBIC: DS | 2ADS | DQ

Editan:

Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións

Instituto Universitario “La Corte en Europa” (IULCE), Universidad Autónoma de
Madrid

Hispanic Seminary of Medieval Studies (HSMS), New York

Queen Sofía Spanish Institute, New York

Seminario Interdisciplinar para el estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE),
Grupo Hispania, Universidade da Coruña

© Los autores

© De esta edición:

Servizo de Publicacións, Universidade da Coruña

Colección: Homenaxes n.º 14

Diseño de la cubierta: Paula Lupiáñez (Cirugía Gráfica. Madrid)

Interior: Juan de la Fuente

Impreso en Lugami Artes Gráficas, Betanzos (España)

Printed in Spain

ÍNDICE

Presentación	11
Lía Schwartz	15
Bibliografía de Lía Schwartz	19

Estudios en homenaje a la profesora Lía Schwartz

ANTONIO AZAUSTRE Notas sobre la filiación en la tradición manuscrita de <i>El alguacil endemoniado</i>	39
MERCEDES BLANCO Para una definición del gongorismo. El caso de Nueva España	69
JAVIER BLASCO «Salta Pan, Venus baila, Bacho entona»: el campo léxico de la música como vehículo del erotismo en la poesía de los Siglos de Oro	91
SUSAN BYRNE La armonía neoplatónica en «A Francisco de Salinas» de fray Luis de León	113
MARIANO DE LA CAMPA Poemas de Quevedo en impresos del siglo XVII: Los <i>Romances varios</i>	131
MANUEL ÁNGEL CANDELAS La poesía española en los manuscritos de la Biblioteca Nazionale di Napoli: noticias y textos	145
ANTONIO CARREÑO Lope de Vega: «Rompa ya el silencio el dolor en mí»	167
DONALD CRUICKSHANK Don Toribio Cuadradillos, «avestruz del amor», and <i>El lindo don Diego</i> (with a note on Quevedo)	185

MARÍA D'AGOSTINO Un juego de espejos deformantes. La «representación» del conde de Lemos entre Argensola y Cervantes	205
TREVOR J. DADSON «Yo no puedo salir del trabajo de parecer a los portugueses castellano y a los castellanos portugueses»: Diego de Silva y Mendoza y la poesía hispano- portuguesa de principios del siglo XVII	225
OTTAVIO DI CAMILLO Of Roasted Eggs and Other Issues in the <i>Celestina</i>	249
AURORA EGIDO Retórica y poética de los afectos en el soneto XIV de Garcilaso	265
SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA El vicio de la virtud en <i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i>	283
FLAVIA GHERARDI & PEDRO CÁTEDRA <i>El Discorso in difesa della poesia</i> de Gian Ambrogio Biffi en el ámbito de la poética italiana y española	299
ADRIÁN M. IZQUIERDO Paráfrasis y experimentación poética en el <i>Anacreón castellano</i> de Quevedo	315
HILAIRE KALLENDORF Splitting Hairs or Finding Threads: The Labyrinth as Metaphor for Moral Dilemma in the <i>Comedia</i>	339
JOSÉ ENRIQUE LAPLANA La erudición en el <i>Para todos</i> de Juan Pérez de Montalbán	359
BEGOÑA LÓPEZ BUENO <i>El Ramillete de las Musas Castellanas</i> (Bibliothèque Mazarine, ms. 4047): un canon literario español en el siglo XVII francés. Primera parte	375
SAGRARIO LÓPEZ POZA « <i>Amoris vulnus idem sanat, qui fecit</i> ». Notas sobre la fortuna de un <i>topos</i> clásico	407
ISABEL LOZANO RENIEBLAS El <i>mal latín</i> del episodio de dos falsos cautivos del <i>Persiles</i>	433

ALISON MAGINN Rubén Darío's Final Chapter: Archer Milton Huntington and the Hispanic Society	445
MIGUEL MARTÍNEZ Góngora asiático. Notas sobre poesía filipina inédita del primer Barroco	473
JOSÉ MARTÍNEZ MILLÁN Isabel Clara Eugenia, ¿una infanta castellana?	491
CLAYTON McCARL Hacia un modelo para el marcado semántico de los textos marítimos de la época colonial	545
JUAN MONTERO DELGADO Un soneto desconocido de Pedro Espinosa a Francisco de Rioja en el ms. Span 56 de la Houghton Library (Universidad de Harvard)	561
NURIA MORGADO Pervivencia del Barroco en la poética de la modernidad: intuiciones y conceptos en el pensamiento literario de Antonio Machado	577
FRANCISCA MOYA DEL BAÑO La presencia de Plauto en Quevedo	593
VALENTINA NIDER El oro como botín en los poemas de Quevedo sobre Belisario (B-267 e B-281) y el contexto literario hispano-italiano	613
ISABEL PÉREZ CUENCA Francisco de Quevedo y Antonio Sancho Dávila y Toledo Colonna, III marqués de Velada	631
FERNANDO PLATA El sentido de «barranco» en <i>La Perinola</i> de Quevedo y en otros textos del Siglo de Oro	653
JOSÉ MARÍA POZUELO Y VANCOS Interdiscursividad: cine y literatura en Javier Cercas	671
AUGUSTIN REDONDO El tema de la mujer caída de una torre abajo: tradiciones culturales (grecolatinas, bíblicas, folklóricas), creencias religiosas y creaciones cervantinas ...	683

MANUEL RIVERO RODRÍGUEZ El conde duque de Olivares, mecenas de la Historia y creador de opinión...	701
MARIE ROIG MIRANDA Los <i>Sueños</i> de Quevedo o cierto tipo de novela	723
MELCHORA ROMANOS Séneca en las <i>Anotaciones</i> de Pedro Díaz de Rivas a los poemas mayores de Góngora	745
JAVIER SAN JOSÉ LERA La <i>Política de Dios</i> de Quevedo como comentario bíblico: Política, Biblia y Literatura	759
LUIS SÁNCHEZ LAÍLLA Ignacio de Luzán y la musa bucólica	779
ALMUDENA VIDORRETA Teresa de Jesús, precursora de Gabriela Mistral y Alfonsina Storni	797
JUAN DIEGO VILA «con las ansias de la muerte»: El aparato prologal del <i>Persiles</i> como programa estético del estilo tardío cervantino	813

El *Discorso in difesa della poesia* de Gian Ambrogio Biffi en el ámbito de la poética italiana y española

FLAVIA GHERARDI & PEDRO M. CÁTEDRA

Università di Napoli Federico II & IEMYRhD, Universidad de Salamanca

El *Discorso di G. Ambrogio Biffi in difesa della poesia* no es citado en ninguna de las relaciones que de sus obras hemos alcanzado a consultar. Tiene, además, un interés en el contexto literario español porque el Condestable de Castilla al que dedica su obra es el bien conocido Juan Fernández de Velasco y Tovar (c. 1550-15 de marzo de 1613), XI condestable de Castilla, V duque de Frías, III marqués de Berlanga, VII conde de Haro. Fernández de Velasco gobernó el Milanesado en tres periodos de su vida, entre diciembre de 1592 y marzo de 1595, entre noviembre de 1595 y octubre de 1600, y entre octubre —a Milán llegará en diciembre— de 1610 y julio de 1612. Fue, sin duda, en este último período cuando hay que datar las relaciones del Condestable con Gian Ambrogio Biffi, quien le dedicó también su edición de 1611 del poema épico *La risorgente Roma* y la continuación de la misma obra, con otras menores que no llegaron a ver la luz¹. El *Discorso* y estas engrosaron la biblioteca del Virrey, cuyo último estado conocemos solo por indicios, pues que los inventarios de la misma actualmente conservados son anteriores a su último virreinato en la Lombardía².

¹ Véanse también los comentarios de Montero sobre la aparición de Biffi en la *Silva de varias poesías en diversas lenguas en alabanza del gran Condestable de Castilla*, Milán, 1623-1624 (Montero *et alii*, 2014: 311).

² Sobre la biblioteca del Condestable hay varios estudios importantes, entre otros los de Fernández Pomar, 1967; Andrés, 1980; López-Vidriero, 2008; Montero *et alii* (2014: 179-244). Pedro M. Cátedra prepara un estudio sobre algún aspecto de la biblioteca del Condestable en los últimos años de su vida y su dispersión.

El *Discorso*, así, está dedicado al Condestable y en la portada del manuscrito de presentación (véase la reproducción adjunta) figura incluso estampada una medalla conmemorativa que nos recuerda la que Biffi se hacía imprimir en las ediciones de su poema *La risorgente Roma*, obra sujeta a no pocos avatares polémicos de los que, como veremos, seguramente es correlato nuestro *Discorso*³. La curiosidad del Condestable en los aspectos teóricos relativos a la poesía se muestra en su propia obra de crítica a Herrera, y también merced a su biblioteca, en la que figuran algunos de «los títulos más representativos de los debates teóricos sobre su naturaleza», como han señalado Montero & Rueda al estudiar la presencia de los libros de épica en la biblioteca del Condestable anterior a 1608 (2016, §21). Al final del manuscrito del *Discorso*, tras de la última línea escrita comparece la firma monogramática de don Juan, con la que podría consignar la propiedad —pocos en proporción son, sin embargo, los libros que le pertenecieron así marcados⁴—; no debe olvidarse, sin embargo, que también era habitual testimoniar de este modo la lectura de un libro propio. Nos gustaría pensar que esta posible lectura fuera testimonio del interés de tan noble letraherido por la nueva orientación que tomaba la disquisición teórica sobre la poesía épica a su llegada a Milán, donde en torno a 1611 se podía asistir a la emergencia de varios poemas épicos con trasfondo programático y no exentos de polémica, entre ellos *La risorgente Roma* del nuestro⁵.

Un epítome urgente, como es el que se contiene en este artículo, del *Discorso in difesa della poesia* no puede sino arrancar de los dos términos clave —‘Discurso’ y ‘Defensa’— que centran el título de la obra. Lo que se desprende del primer término es que no se trata de una Poética, una *ars*, un comentario o una paráfrasis que, de forma independiente o apoyándose

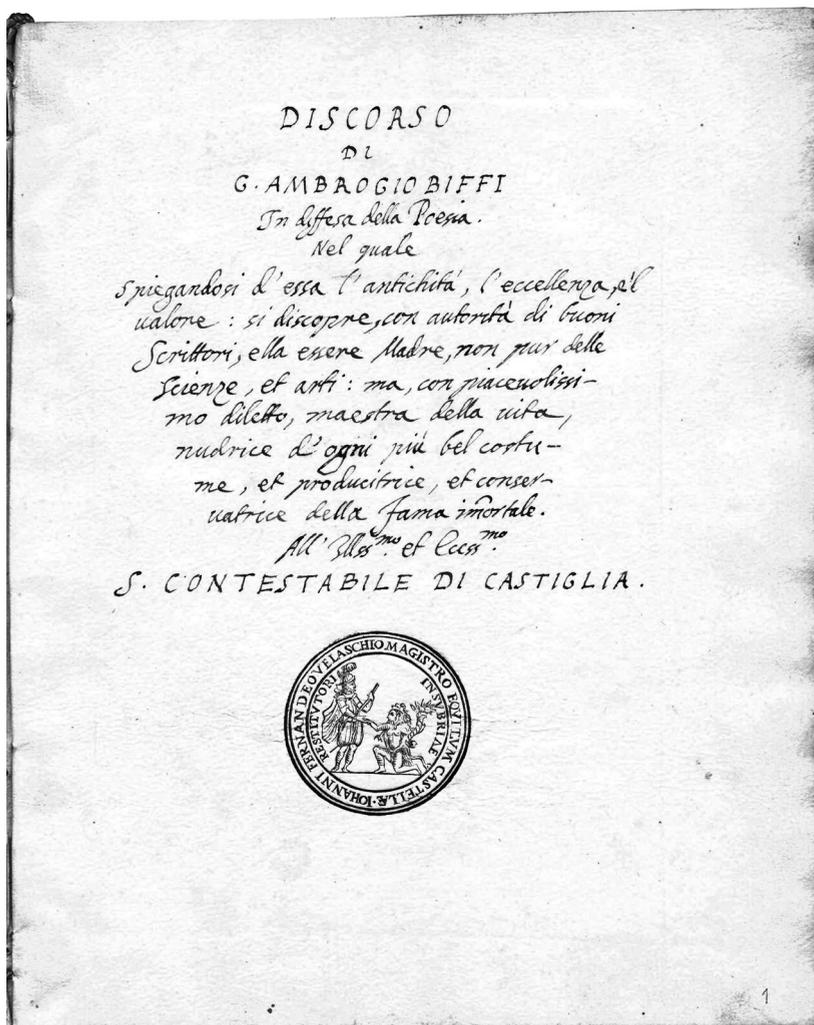
³ El manuscrito que contiene el *Discorso* es un volumen de 268 × 212 mm., escrito sobre papel de dos gramajes distintos, aunque ambos de alta calidad. Consta en la actualidad de 2 h. + 96 págs., numeradas estas de la misma mano que escribe el texto, resultantes de la agrupación de los siguientes cuadernos no signaturados: [1]₄, [2]₈-[6]₈. La escritura es de buena letra bastarda italiana, acaso de la mano del propio autor, que corrige en ocasiones. El texto se escribe a línea tirada, y se remite a los márgenes, precedidas de un número, las notas de autoridades citadas. La encuadernación es en pergamino, y carece de título en el lomo, aunque se marcan a tinta firmas topográficas que el códice ha tenido en las varias bibliotecas en las que ha figurado antes de haber alcanzado su actual emplazamiento, en una biblioteca privada.

⁴ Véase Fernández Pomar 1967: 46, 100, 102, 104 y lám. III.

⁵ Véase ahora al respecto Antonioli, 2017.

en un texto subyacente, pretende ofrecer un cuadro normativo o bien una preceptiva; se trata, en efecto, de una tipología de discurso que normalmente solía corresponder a una sección, parte o fragmento de las mencionadas, pues se limita a tomar partido y a argumentar acerca del estatuto y funciones de la Poesía, configurándose como una Defensa de su primacía frente a otras formas de expresión de la creación humana.

Esto por lo que atañe al contenido y finalidad del *Discorso*; sin embargo, el autor no renuncia a aclarar, en los dos *loci* liminares de la obrilla —la dedicatoria y la conclusión— las causas materiales y circunstanciales



de su redacción. En la dedicatoria al Condestable, Biffi señala que había decidido emprender la redacción del «presente discorso» para no quedarse ocioso y desocupado en un momento en el que unas «gravi avversità» lo mantenían desviado de la continuación de su poema heroico *La Risorgente Roma*, movido por el deseo de «rintuzzare ancora alcune lingue, troppo dalla malvagità, figlia dell'ignoranza, arrotate»⁶; todo lo cual encuentra su *pendant* en las palabras conclusivas del escrito, en las que, sin embargo, por medio de una admirable metanoia, defiende:

Non vorrei con tutto ciò che venisse ad alcuni in pensiero l'haver io scritto il presente discorso perch'io tenessi d'esser stato d'alcun particolare parlato in offesa della mia *Roma*; perciocché, oltre l'haver io prodotto quel saggio che d'essa è in luce nel centro delle maggiori avversità che possono assalire huomo, l'haverei particolarmente diffusa da quelle oppositioni c'havessi inteso [...] Mi sono dunque accinto a dimostrare le grandezze della poesia, essendovi alcuni saccenti, che lor par non poter acquistarsi gloria maggiore, che tentando abbassare l'altrui desiderio della virtù.

A pesar de su disfraz retórico, la extensa *correctio* revela claramente que el propósito del autor sí es, en efecto, rescatar a su creación poética —su magno poema heroico— de las críticas recibidas de parte de los detractores. Es por esto por lo que quizá esta obra era un trabajo susceptible de ser incluido en una nueva edición de la obra ampliada —de los últimos libros que debían concluir también tenía manuscrito, seguramente de presentación, como este, don Juan Fernández de Velasco—. Pero este es asunto que habrá de desarrollarse *in extenso* en los preliminares de la edición del *Discorso*.

Por lo que atañe a su estructura, este presenta un desarrollo lineal, sin solución de continuidad desde el principio hasta el final; en su interior,

⁶ Huelga recordar que la declaración de Biffi se enmarca dentro de la polémica cuajada alrededor de la 'forma' del poema épico ya a principios del XVI, con la aparición del *Orlando Furioso* de Ariosto, aunque el debate envuelve también su antecedente boiardiario, el *Orlando innamorato*. Debido a su subversión de las reglas aristotélicas (sobre todo por lo que a unidad de acción y a la relación entre mimesis e historia se refiere), el *Furioso* fue objeto de una inflamada *crux interpretum* que se reavivará repetidamente a lo largo de las décadas posteriores, especialmente en correspondencia, como es notorio, con la aparición de la *Gerusalemme* tassiana, modelo de ortodoxia formal, anclado en las prescripciones aristotélicas.

sin embargo, se pueden reconocer y deslindar series de núcleos conceptuales que lo conforman y que son los ejes tópicos de este tipo de escrito: 1) Etimología del término «Poesía»; 2) Historia del género; 3) Relación con las demás disciplinas (ciencias), particularmente con la Filosofía; 4) Necesidad de la dialéctica; 5) Relación entre *Mimesis / Favola y Poesia*; 6) Relación entre Arte y Natura; 7) Finalidad didáctica y moral de la Poesía, valorada y fijada, según tradición, a medio camino entre el *docere* y el *movere*; 8) La Lengua: una reflexión acerca de la variedad ideal de la lengua literaria; 9) Conclusión. El discurso está desarrollado según el método doxográfico, basado en la recopilación de pareceres y opiniones de autoridades saqueadas por Biffi sin muchos remilgos, ya que su disposición en el texto no se ciñe a ningún principio ordenador ni clasificador (siquiera cronológico o de materias), sino que enhebra y acopla fuentes tanto clásicas como modernas, tanto sagradas como profanas, generando verdaderas ucronías críticas acerca de las distintas cuestiones planteadas. Asimismo, en la manera de construir el entramado doxográfico Biffi se vale de tres distintas técnicas: el discurso referido, *de relato*, en la forma del resumen, pues en este caso se aprovechan todas las fórmulas introductorias basadas en los verbos *dicendi* («Dice che», «Afferma», «racconta il...»); la paráfrasis de fuentes, tanto yuxtapuestas como amparadas en esquemas coordinativos; o bien el empleo de citas directas o pasajes interpolados.

Todos los apartados iniciales tienen como finalidad el dar cuenta del estatuto y prestigio de la poesía: empieza con una reconstrucción etimológica (ff. 4-5) en la que se convocan las dos funciones del Poeta en tanto ‘creador’ e ‘imitador’, para luego fundirlas en la idea de que, resonando en la voz del poeta el «divino splendore», y puesto que Dios a la hora de crear lo hizo precisamente «imitando se stesso», queda resuelta y comprobada la doble naturaleza, por divina, de la poesía. Todo lo cual recibe, seguidamente, un digno, y también desgastadísimo, respaldo histórico con un *excursus* en el que se demuestra la antigüedad de la poesía, partiendo del libro IV.2 del *Génesis* en el que se atribuye a Júbil la invención de la cetra y, de ahí, del canto (¿«e come si può cantare senza versi»? f. 6). Dan fe de su larga y prestigiosa trayectoria las autoridades convocadas sobre este punto, antiguas y modernas, según se apuntó arriba, y tanto sagradas como profanas (Eusebio, Josefo, San Jerónimo, Escalígero, Heródoto, Platón, Pausanias, Patrizi, Varrón), sin una especial ordenación si no es la del hilo argumental, aunque llamando a veces la atención sobre categorías (“Sentiamo l’opinione dei gentili ancora”, por ejemplo).

De forma estratégica, el apartado introductorio contribuye a preparar el terreno para la embestida polémica que, en este punto, el autor tiene reservada para los detractores —censores no autorizados— de la poesía:

Che diranno hora questi non chiamati censori? Chiamarannola essi vile, et da Cantinbanco generata? Havranno essi ardire di dannarla riprendendo huomini di tanta santità qual fur gli Antichi Hebrei già nominati? Et di cotanta fama di quanta fur gli altri Poeti? Bramano forse esser fatti famosi, non sapendo in qual altro modo, nell'indice de' dannati Autori, riprendendo i santi? Diranno essi ch'essa sia vana solo per dilettere il Volgo, et perciò meritamente dannata da Platone? Dannò Platone, è vero, alcuna parte d'essa, ma cacciò dalla Repubblica ancora gl'ignoranti a fatto [...]; e perciò quella solamente mandò in essilio c'ha per fine il diletto solo; com'egli disse, dove disse ancora, essere alla Repubblica la poesia necessaria, per le divine cose, et per le lodi de' grandi (ff. 11-12).

Inmediatamente después, pasa a recorrer otro hito crítico que tradicionalmente centra las polémicas en torno a la poesía; a saber, el de su parentesco, hermanamiento u ósmosis con las demás ciencias o facultades: la filosofía⁷, la retórica y la historia, disciplinas todas que, mantiene Biffi, proceden de aquella («et nel vero abbiamo veduto quanto alla scienza delle humane cose, l'istoria, la retorica, et in somma la prosa esser discese dalla poesia; hora veggiamo la teologia degli antichi ancor meno sua figlia», f. 17)⁸, para luego terminar analizando la relación con la música⁹. Finalmente, la conclusión de este largo apartado tiene como finalidad tomar partido, de manera definitiva, acerca del estatuto filosófico de la

⁷ Para este argumento se respalda en —Escalígero y Mazzoni mediando— Máximo de Tiro, el filósofo y rétor griego, representante del conocido platonismo medio, cuyo eclecticismo filosófico debió atraer especialmente a Biffi: «Dicendo Massimo Tirio, che non altro sia la poesia che la filosofia stessa, et questo modo di filosofare, del quale sino allhora ne fosse Prencipe Homero nudrisca gli huomini generosi, et li faccia eruditi allievi della filosofia» (f. 13).

⁸ Muy convincente, al respecto, resulta el pasaje sacado de Estrabón (*Geogr.*, lib. I) en el folio siguiente (f. 18): «Spiegò Strabone dicendo: 'non può essere che la moltitudine delle donne, et della confusa turba, sia svegliata, e condotta da ragionamenti dei filosofi alla religione, pietà e fede; ma mi sono necessari i portenti delle favole per indurle a pregare per la lor salute'».

⁹ Para toda esta parte las autoridades a las que remite son Estrabón, Máximo de Tiro, Eusebio, entre los antiguos, y Francesco Patrizi, su verdadero numen, entre los modernos.

poesía, pues «conosciamo adunque la grandezza della poesía con essa di modo congiunta, che impossibile sia quasi il poterne l'una dall'altra separare: anzi doversi in essa poesia, come bellissimo corpo di tutte l'arti, e scienze, conoscere anima rilucente la filosofia (f. 20)».

Si hasta ahora el *Discorso* casi no es más que un aluvión de tópicos en torno a los orígenes de la poesía, a partir de aquí se vuelve algo más interesante a la hora de abordar una de las cuestiones teóricas más debatidas dentro de la cultura tardo-humanística y renacentista desde la segunda mitad del siglo XV: la relación entre *inventio* e *imitatio*. A este respecto, Biffi preconiza que «essendo la inventione delle cose, più necessaria al Poeta, delle favole [...] essendo la eloquenza, le figure, gli ornamenti, et i versi ritrovati per adornar le cose ond'elle piacciono. Ma dovere la poesia ricercare le inventioni da huomini prudenti et coraggiosi. E però essere la poesia fondata nella imitazione, simile quasi alla pittura» (f. 24). Empieza, así, una larga tirada acerca de la necesidad que la poesía tiene de la «favola» y acude, engarzándolas, a una serie de citas correspondientes a símiles (Plutarco, Estrabón, Macrobio), destinadas a demostrar que la fábula responde a la necesidad natural del individuo de conocer y de saber, y es así como la poesía, si se alimenta de la experiencia del individuo, cumple con el propósito ético tanto de educar como de consolar las almas de los hombres¹⁰.

Se trata de una secuencia fundamental del *Discorso* —siendo en efecto su apartado más extenso— puesto que lo coloca de lleno en la estela de la más arriba mencionada discusión sobre la endiádis (para unos, una antítesis, para otros) Arte y Natura, verdadero *vulnus* de la ideografía renacentista, a juzgar por los ásperos términos que marcaron la controversia. He aquí, la formulación que resume la postura ideológica y estética de Gian Ambrogio Biffi al respecto:

¹⁰ En este apartado comparece una de las pocas intervenciones de tipo metadiscursivo del texto, anclada en la tercera de las modalidades expositivas señaladas, la de los ejemplos interpolados: «Passiamola di gratia con un par d'essempli, per non avvilupparci in una materia che troppo ci darebbe da dire. Qual favola è maggiore dell'*Oratore* di Marco Tullio? Non è dessa una smisurata favola? Descrivere un oratore sì perfetto che non pur impossibile sia il poterlo già mai porre ad effetto: ma neanche arrivare apena con il pensiero? Non è più modesta la poesia, la quale forma gli uomini, dice Plutarco, non interamente perfetti, non dovendosi partir dal verisimile, per non poter nel vero esser tale alcun vivente. Chi non sa, dirò, collo Scaligero, gli epici Poeti prendono historia per argomento? la quale o sia adombrata, o illustrata colle favole, d'altro non formano il poema che d'istoria? » (f. 28).

Il Poeta se finge ha la inventione principalmente per arte, e più per natura, dicendo Aristotele¹¹ ; conciosia che l'imitazione, l'armonia e 'l numero ne siano colla natura insieme radicati [...] Et nel vero, si come a quello che non ha da natura ben disposta la voce è impossibile per quant'arte s'acquisti divenir mai buon musico, così, se al Poeta non vale, come disse Cicerone (en la *Oratione Pro Archia*), la sua natura, se non è eccitato dalle forze della mente, et quasi da divino spirto inspirato, sarà impossibile per quanti ammaestramenti possa mai apprendere, a bene conseguire il dono della poesia. Il che fu così da Horatio confirmado (*De Arte poetica*) (ff. 29-39)

Del pasaje citado se desprende claramente que Biffi está defendiendo, con actitud conciliadora, la interdependencia entre los dos conceptos —espontaneidad de la praxis poética y paradigma normativo de la composición—, lo que por otro lado fue la línea teórica dominante entre las ofrecidas a partir de la mitad del siglo XVI, cuando el neoplatonismo, y con él su estética de la espontaneidad, no supo ni pudo resistir a los golpes del triunfante aristotelismo, de orientación marcadamente tecnicista y racionalista. Como se recordará, en la fase anterior, la prestigiosa tratadística renacentista dedicada a la poética y a la retórica, cebada en las grandes discusiones humanísticas de corte ético, estético y metafísico, ve a los clasicistas¹², que con Bembo identificaron en Cicerón el paradigma normativo retórico, ético y poético, enfrentados a los defensores de la *propensio naturae* de la que habla el contrincante del propio Bembo, Giovanfrancesco Pico. Los primeros oponían su rechazo al *ingenium* y su desconfianza intelectual en lo instintivo, lo natural, debido a su peligrosa reducción del sistema a la esfera de lo individual, desvinculado de la pedagogía universal humanística. Se centraban, se puede decir, en el elemento doctrinable del binomio Arte / Natura, mientras que los de la escuela florentina, frente a la veneto-romana, defendían que (baste leer la *Epistola de imitatione* de Pico) la imitación obliga a una eterna infancia, pues no hace evolucionar. Los propios clásicos —alegaban— se habían relacionado por vía dialéctica con

¹¹ Hasta este momento la *magna auctoritas* de Aristóteles solo había sido mencionada una vez, como si el autor hubiera querido reservarla para el núcleo argumentativo central de su arenga.

¹² Con el marbete 'clasicista' nos referimos no tanto o no solo a los protagonistas de la revolución que desencadenó el redescubrimiento de la *Poetica* de Aristóteles (especialmente, Valla, Manuzio y Robortello), sino también a los representantes de lo que Giancarlo Mazzacurati definió un «platonismo spurio» (1967: 196).

sus modelos, superándolos; por tanto, había que rechazar cualquier determinismo que no confiara a la experiencia una función normativa, puesto que tan solo el dinamismo creador individual, es decir, la creación procedente de la ‘cifra’ (la Idea y la Invención) que en cada «stagione» marca al Yo, es lo que lleva al dominio de las fuerzas expresivas individuales, a un *ars* personal. El neoplatónico invita, pues, al clasicista a que renuncie al dogmatismo restrictivo de los modelos, a los esquemas y paradigmas exteriores, ya que, en tanto objetivaciones de la Idea, se pueden fácilmente conseguir fuera de sí, en el *thesaurus* común que la labor histórico-crítica produce y pone a su disposición.

Ahora bien, volviendo a nuestro texto, hay que señalar que precisamente en relación con el tema del origen de la inspiración poética, en este apartado el *Discorso* de Biffi adquiere, por fin, un tono distinto, ya no tan ‘aprobemático’ y descriptivo, sino mucho más sostenido, asertivo, argumentativo, en ciertos pasajes hasta apodíctico y con puntas corrosivas. Tras dedicar unas cuantas líneas —un par de folios— a reconstruir los tipos de *furori* ya reconocidos por la tradición, Biffi (f. 36) da muestra del eclecticismo que anima sus ideas estéticas y que es reflejo de la evolución —y solución última— a la que ha llegado tan animado debate. Procede, pues, a integrar el sistema platónico basado en la inspiración divina de la poesía con las ideas aristotélicas correspondientes. En efecto, a la hora de defender que «né solamente Platone ma il gran filosofo ancora Aristotele affermò questo poetico furore in piú luoghi, et principalmente nella *Poetica* (cap.14), ove disse essere la poesia da huomo di agevole ingegno, o commosso da furore» (f. 36), está claro que está paulatinamente entrando en la gran cuestión desencadenada por esa famosa partícula disyuntiva «o» de la que procede la secular oposición entre *ingegno* o *ispirazione*, esto es, arte o natura. El autor desplaza su discurso hacia el terreno concreto de una de las *controversiae* más animadas del XVI, a saber, la sostenida entre Ludovico Castelvetro, famoso por su «umoralitá critica» (Baldacci, 1974²) y Francesco Patrizi da Cherso, filósofo platónico o, por mejor decir, anti-aristotélico, y autor entre otras cosas, en 1553, precisamente de un *Discorso sulla diversità dei furori poetici*:

Nel che parve al Castelvetro di cangiare l’o, in non, et dire: da persona ingegnosa, non da furiosa; sforzandosi esso di annullare questo furore e dimostrare che solo da buono ingegno sia la poesia; dicendo piú adietro l’opinione del furore divino haver havuta origine dall’ignoranza del Volgo

[...] Et però non aver Aristotele opinione che la poesia sia dono spetiale d'Iddio, come la profetia. Quasi non sapesse il Castelvetro dire Isidoro (*Etymologiarum sive Originum*), significare vates, Profeta, e Poeta; et che Davit, Mosé, et altri Hebrei et le Sibille, et gli oracoli dei gentili predissero sempre l'avenire nei versi, congiungendo questi due divini furori, quasi un solo? Et per meglio colorire il suo disegno disse che Platone quando parlò del furore divino, parlasse da scherzo, e perciò vietasse i poeti alla sua Repubblica. Come si dovessero disperdere l'opere del divino Platone che non si dovessero più vedere: overo havesse egli dette di ciò due parole per passaggio scherzando, overo usate voci che facessero conoscere lo scherzo, o l'ironia, et non pur non havesse ripiene l'opere sue in mille luoghi d'illustre lodi della poesia, et del furore poetico... (ff. 36-37).

Inmediatamente después se percibe una subida del tono polémico, casi rayano en la invectiva indirecta: «Fu il Castelvetro, come dissero alcuni, di grande ingegno ma troppo di contraditione al vero, come con vive ragioni dimostrano molti gravi scrittori in diverse materie»¹³. Y empieza así a rebatir las afirmaciones de Castelvetro con una serie de argumentaciones sacadas de los polemistas que protagonizaron el enfrentamiento: Antonio Riccobono (por medio del cual reitera más veces la acusación a Castelvetro de corromper a Aristóteles, f. 39), en primer lugar, y poco después:

Ma l'Arcivescovo Patrici, il quale particolarmente scrisse la sua deca historiale de Poeti antichi, piú a lungo e con maggior diligenza discoperse vani gli argomenti suoi, dicendo [...] et in molt'altre ragioni si diffonde, ove dimostra, haver Platone ragionato da senno, et non da scherzo, che troppo sarebbe lungo il qui riporle (y que hablaron del furore Heráclito, Dione Grisóstomo etc.) [...] Et se quando il Castelvetro sconciò (deturpò, arruinó, estropeó) quel luogo d'Aristotele, havesse avuto in memoria...

Tras gestionar el arbitraje entre los dictámenes estéticos e ideológicos de uno (Patrizi) y otro (Castelvetro)¹⁴, y manifestar su sintonía con el primero, Biffi se hace cargo directamente de confutar las argumentaciones del

¹³ En la bibliografía final se recogen las entradas esenciales sobre estos dos escoliastas renacentistas y sus divergentes posturas ideográficas.

¹⁴ «Et quivi fece fine il Patrici, lasciando irresoluta la questione. La quale piú liberamente il Castelvetro terminò: ma con quanta verità sentiremo le sue parole...» (f. 46).

contrincante, renunciando esta vez al filtro de las autoridades o de los disputadores ya consagrados por la fama pública. El tono del discurso, y con ello la estrategia de la exposición, sufren un nuevo cambio, ahora entrando en una argumentación personal y con vocación conciliadora: «Non troverassi adunque, chi coll'arte solamente, scriva poema senza lume di natura». Sin embargo, la posterior toma de distancia para con Patrizi (patente en el pasaje dedicado a la naturaleza de los furiosos, f. 49) es señal de una progresiva adquisición de autonomía de juicio. Tanto es así que, bien mirado el texto, ahora es cuando aparece por primera vez la expresión «osarei dire», que, pese a la hesitación que entraña la selección del verbo combinado con el modo condicional, constituye la primera muestra, o exhibición, de un yo locutor, verdadera *persona loquens*, dentro del *Discorso*. Es a la altura de la mitad precisa de este (f. 50) cuando, por fin, tenemos la primera declaración, aunque escueta, acerca de las coevas tendencias poéticas:

[...] percioché essendo l'armonia cosa naturale, come dimostrammo aver detto Aristotele, et non essendoci cosa che maggior diletto infonda ne gli animi d'essa, non deve esser cotale l'artificio che la venga a interrompere, come si sono alcuni moderni ingegnati di fare: ma deve cosí sotto l'armonia nascondersi l'artificio, che non s'abbia al primo apparire a scorgere. Percioché molto piú risplende il lume naturale, servito dall'arte, purché come serva l'accompagni, et non come Signora.

Lo que se acaba de ver es que Gian Ambrogio Biffi, en buena compañía de todos sus colegas parafrastes del XVII, procura mantenerse —o está convencido de estar manteniéndose— en una línea de clasicismo (puro o espurio, según los argumentos), sin nunca llegar a tener consciencia del eclecticismo que, en cambio, caracteriza su postura crítica, a la hora de compaginar conceptos, tradiciones y visiones muy heteróclitas.

La teoría poética de los años que caracterizan el paso de los códigos renacentistas a los barrocos está marcada por esta doble aporía: de un lado, la que, por un afán de armonización, genera a su vez nuevas aporías dentro de los propios discursos teóricos, tan marcados como están por la heterogeneidad de las ideas; de otro lado, la aporía que se genera entre estos epítomes teóricos, empeñados, de forma regresiva y reaccionaria, en prolongar la estética clasicista, en tanto que fuera de ellos la práctica poética de las voces más fecundas del siglo consagra una estética totalmente nueva; su novedosa retórica atribuye al concepto, al acto del intelecto y a

su capacidad creadora, esto es, al ingenio, la primacía respecto de cualquier otra modalidad de creación y organización de un discurso. Es el triunfo definitivo de la *inventio* sobre la *imitatio*, o, en términos estrictamente retóricos, de la superación de las divisiones entre las partes, con la *elocutio* absorbida por la primera, o bien, relegada a figura ancilar de aquella.

Es en este cruce donde vuelven a encontrarse las dos tradiciones, la italiana y la española, acompañándose en un camino que no fue recorrido, en cambio, por Francia, ni por Inglaterra, como se sabe, aunque con notables diferencias. La vida teórica de los dos países, en efecto, está condicionada por esta difracción entre la voluntad de ampararse en la bandera de las doctrinas clásicas y la necesidad de dar acogida a las nuevas tendencias creadoras.

«Frente a la idea de que para ser poeta es necesario conocer las reglas, el *ars*, los tratadistas manieristas y barrocos potencian la consideración de los valores naturales del ingenio, asignando al poeta un oficio casi divino» (Signes Codoñer et alii, 2005: 415). Las muchas páginas, pues, que Biffi dedica a defender el ingenio alimentado por los furores constituyen una prueba evidente de la centralidad adquirida por la ideología estética del momento. En España tan solo una obra —y la coincidencia no es casual— le reserva un espacio análogo a la cuestión: *El Cisne de Apolo* del clérigo asturiano Luis Alfonso de Carvallo, de 1602. Es sorprendente cómo, a pesar de que la obra está sustentada en el sistema aristotélico de las cuatro causas filosóficas (material, formal, final y eficiente), asociadas, por lo que atañe al contenido, a las cuatro partes de la retórica, en el último de los cuatro diálogos que lo conforman se analiza la causa final: el poeta nace y es inspirado por Dios, retomando así Carvallo el concepto platónico del furor de Josse Bade (Badius Ascensius). Otra vez, en una misma coyuntura temporal, Aristóteles se casa sincréticamente con Platón.

La obra, según subraya Alberto Porqueras Mayo, es una aportación importante en el «bien pobre» panorama de los textos doctrinarios de la época, puesto que como antecedentes ilustres solo se pueden mencionar el breve librito sobre métrica, *El Arte poética en romance castellano*, de Miguel Sánchez de Lima (Alcalá, 1582), y el *Arte poética española* (Salamanca, 1592) de Juan Díaz Rengifo, aunque con la salvedad de que ambas obras son instrumentos prácticos de versificación, y solo contienen en sus comienzos panegíricos a la poesía (Carvallo aprovecha la obra de Rengifo, sobre todo en su diálogo segundo). El único antecedente inmediato de gran vuelo para el *Cisne* es la *Philosophia antigua poética* del

Pinciano (Madrid, 1596), obra en la que los esquemas aristotélicos están precisamente contaminados por «las corrientes neoplatónicas y cierto asomo a las nuevas ciencias experimentales» (lo cual no debe extrañar, ya que su autor era médico). Lo curioso es que ambas obras se atribuyen la primacía en tanto textos fundadores de una verdadera teoría poética. La vía de la renovación, en todo caso, es estilística.

Como es notorio, desde el punto de vista meramente estilístico, el debate entre aticismo (restringido a la elocuencia profana) y asianismo, salido este último de los cauces de la oratoria sagrada para fecundar la tan impresionista praxis literaria áurea, se concluye a favor del segundo. Tanto es así que no habrá que esperar mucho antes que Marino confiese en Italia que hay que adecuarse «al costume corrente e al gusto del tempo». Bien que es sabido que desde la defensa de la virtud de la dificultad a la acusación del vicio de la oscuridad el paso es corto, este aspecto —la batalla anti-barroca—, sin embargo, ocupará otra página dentro de la historia de las polémicas estético-literarias de la modernidad, una página en cuyo umbral nos deja el *Discorso in difesa della poesia* de Gian Ambrogio Biffi, cuya función, cuyo estatuto eidético y sentido último nos complace encauzar y reconocer en unas inspiradas palabras de Battistini y Raimondi (1984, 99):

Con la caduta della mimesi, principio di ordine e di misura, si persegue la «meraviglia» e la si realizza sotto il segno del nuovo, del diverso e del bizzarro [...] È la caduta de la tensione etica e dell'impegno teoretico —[esto es lo que entendía Biffi con «ahora che sono rasserenate, pacificate le dottrine】—, surrogati da un pratico sperimentalismo che non rinnega la tradizione ma la intende con presupposti radicalmente diversi [...]. Il favore concesso all'anomalia, l'elemento di invenzione personale, lo svincolo temporaneo dall'obbligo di porre il messaggio poetico al servizio della morale, la coscienza della professionalità dello scrittore, non fanno ancora vivere il peso di un'oppressiva tutela paterna, ma quale comoda eredità enciclopedica di una biblioteca stratificata ma mobile su cui le ragioni del nuovo intervengono con il diritto d'una manipolazione combinatoria, senza che ciò comporti quindi un ripudio, una «tabula rasa» dell'antico, che è fenomeno intrinseco solo allo spirito della scienza galileana.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, Gregorio de, «La biblioteca manuscrita del Condestable Juan Fernández de Velasco († 1613)», *Cuadernos Bibliográficos*, 40 (1980), pp. 5-22.
- Antonlioli, Rosaria, *Il mito di Armidoro. Giovanni Soranzo e il suo poema milanese (1611)*, Bologna, I Libri di Emil, Biblioteca del Rinascimento e del Barocco, 2017.
- Asensio, Eugenio, *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo*, presentación de L. López Grigera, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2005.
- Baldacci, Luigi, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957 (Padova, Liviana, 1974², pp. 157-69).
- Battistini, Andrea y Ezio Raimondi, «Retoriche e poetiche dominanti», en A. Asor Rosa (coord.), *Letteratura italiana*, vol. III. *Le forme del testo*, I. *Teoria e poesia*, Torino Einaudi, 1984.
- Bolzoni, Lina, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Castelli, Patrizia (ed.), *Francesco Patrizi, filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Firenze, Olschki, 2002.
- Fernández Pomar, José María, «Manuscritos del VI Condestable de Castilla en la Biblioteca Nacional», *Helmantica*, 18 (1967), pp. 89-112.
- Grafton, Anthony, *Joseph Scaliger. A Study in the History of Classical Scholarship*, Oxford-New York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1983.
- López Bueno, Begoña, «Poesía, Poética y Retórica en el Siglo de Oro español: la teoría frente al espejo», en N. Fernández Rodríguez y M. Fernández Ferreiro (eds.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2012, pp. 97-117.
- López-Vidriero, María Luisa, «Encomio y gloria: brillo imperial del Milanésado en los libros italianos de las colecciones de Frías y Gondomar», en Aurora Egido & Enrique Laplana (eds.), *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico & Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, pp. 303-447.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1977.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Il rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1967.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996.
- Montero Delgado, Juan, [et al.], *De todos los ingenios los mejores. El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V Duque de Frías (c. 1550-1613)*, Sevilla, Real Maestranza, 2014.

- Montero, Juan, y Pedro Rueda, «Libros y lecturas poéticas del Gobernador de Milán: épica vernácula en la biblioteca de Juan Fernández de Velasco, V duque de Frías», *Les Cahiers de l'ILCEA*, 25, (2016), pp. 2-14. <<https://journals.openedition.org/ilcea/3687>>.
- Musacchio, Enrico, «Il « principio, mezzo e fine » del poema eroico: un problema di poetica cinquecentesca», *Quaderni d'italianistica*, 25, 2 (2004), pp. 21-43.
- Patrizi, Giorgio, «Il dibattito sull'arte: poetica e retorica», en N. Borsellino y W. Pedullà (eds.), *Storia generale della letteratura italiana*, vol. IV, Rinascimento e Umanesimo. Il pieno Cinquecento, Milano, Motta, 2004, pp. 289-304.
- Pineda González, María Victoria, «La preceptiva historiográfica renacentista y la retórica de los discursos: antología de textos», *Talia Dixit: Revista interdisciplinar de retórica e historiografía*, 2 (2007), pp. 95-219.
- Porqueras Mayo, Alberto, *Luis Alfonso de Carvallo. Cisne de Apolo*, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- Puliafito, Anna Laura, «Between Res and Verba: The Use of Myth in Francesco Patrizi's Dialoghi della retorica (Venice, 1562)», *Análisis. Revista de investigación filosófica*, 4, 2 (2017) (*The Impact of Fiction on Early Modern Philosophy*, ed. Jorge Ledo), pp. 243-263.
- Rinaldi, Micaela, «Il parere in difesa di Ludovico Ariosto, di Francesco Patrizi», *Studi e problemi di critica testuale*, 60 (2000), pp. 81-94.
- Rinaldi, Micaela, *Torquato Tasso e Francesco Patrizi*, Ravenna, Longo, 2001.
- Scarpato, Claudio, «1585-1587: Tasso, Patrizi e Mazzoni», en P. Petruzzelli, «L'omero organico del Cinquecento», *Belfagor*, 41, 5 (1986), pp. 553-560.
- Scrivano, Riccardo, «Il razionalismo critico di Ludovico Castelvetro», *La Rassegna della letteratura italiana*, 63 (1959), pp. 258-63, luego en R. Scrivano, *Cultura e Letteratura nel Cinquecento*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, pp. 171-81.
- Signes Codoñer, Juan, & Beatriz Antón Martínez, Pedro Conde Parrado, Miguel Ángel González Manjarrés, José Antonio Izquierdo Izquierdo, «*Antiquae lectiones*». *El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Vasoli, Cesare, *Francesco Patrizi da Cherso*, Roma, Bulzoni, 1989.
- Vega Ramos, María José, *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Cáceres, CSIC, Universidad de Extremadura, 1992.
- Weinberg, Bernard, *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1970-1974, vols. I-IV.