

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 KALLENDRORF 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 YVANCOS	
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

## Ignacio de Luzán y la musa bucólica

LUIS SÁNCHEZ LAÍLLA

Universidad de Zaragoza

La renovación del lenguaje poético en el albor del Siglo de las Luces no se explica sin los intentos más o menos felices de algunos poetas por rescatar de la vacuidad temática y la hipertrofia metafórica géneros de rai-gambre clásica, en los que estos vates de la nueva racionalidad y el buen gusto hallaron la «natural belleza», el «sano vigor» y la «grandeza» de la poesía renacentista<sup>1</sup>, con Garcilaso a la cabeza. Entre ellos, la materia bucólica, con sus pastores, sus paisajes sintéticos, su evocación idealista de la vida campestre y sus temas asociados, sus componentes mitológicos, sus moldes tradicionales, como la égloga, y su sofisticado convencionalismo, atraviesa la centuria y más allá, cargándose de nuevos matices ideológicos, hasta que el romanticismo y su radical concepto de «verdad poética» termine por arrumbarla y confinarla a la alusión culta<sup>2</sup>. En todo caso, el cultivo del bucolismo, que cifra su supervivencia no solo en servir de vehículo para temas universales, sino en su capacidad para dejarse permear de ideas, inquietudes y modas nuevas, se revitaliza en estos años, después de un notable abandono en las últimas décadas del siglo XVII, al ser percibido como el modo más natural de apropiarse del lenguaje de los clásicos, en el decidido intento de poner coto a los excesos del Barroco (Rodríguez de la Flor, 1983: 136).

<sup>1</sup> Son los términos empleados por Luzán en *La poética*, III (2008: 161-162). La restauración de lo clásico grecolatino y de los autores clásicos de la poesía castellana constituyen la doble e indisoluble vertiente de la lírica dieciochesca (véase Sebald, 1985: 50), en lo que Aguilar Piñal (1996: 126) dio en llamar «nuevo clasicismo español».

<sup>2</sup> Véase Rodríguez de la Flor (1981 y 1983).

En este contexto resultan muy interesantes las incursiones de Ignacio de Luzán en este tipo de literatura, a la que, sin embargo, dedicó muy poco espacio en *La poética*, en parte debido a la falta de análisis específico de la lírica como género en su tratado<sup>3</sup>. No obstante, algunas de sus reflexiones son reseñables, empezando por la consideración de la égloga como género dramático (III, XVI [XVIII]), en consonancia con una larga tradición teórica<sup>4</sup>, atendiendo al predominio que él aprecia del modo «dramático» de imitación<sup>5</sup>, pues son los mismos pastores los que con frecuencia ponen voz a sus cuitas. Podría ser esta la explicación de que Luzán renunciara a enriquecer su producción lírica con una composición de este género, a pesar de que Garcilaso, «príncipe de la lírica española» en sus propias palabras (2008: 170), lo fuera en buena medida por el monumental conjunto de sus tres églogas<sup>6</sup>. Quizá pesó también la magnitud del referente y la conciencia de su limitado aliento poético, pero cabe considerar otras apreciaciones vertidas en *La poética* para explicar este desinterés, como la reducción de las «cosas pastoriles» a mera literatura de «deleite y entretenimiento» (2008: 182-183)<sup>7</sup>, principio que entra en franca colisión con el de la necesaria conjugación del placer y la utilidad, que pone la poesía al servicio de «la política y la filosofía moral» (2008: 215). Luzán, que dio prueba de sus convicciones teóricas con la escritura de poemas heroicos y epidícticos, todos ellos de particular utilidad<sup>8</sup>, pudo también esquivar la égloga por su vinculación histórica, ya desde Teócrito y Virgilio, pero consagrada en las litera-

<sup>3</sup> Traté la cuestión en Sánchez Laílla (2010: 79-81). Véase también Checa Beltrán (1992: 19-24).

<sup>4</sup> Véase Egido (1985).

<sup>5</sup> Cuando el poeta imita «escondiendo enteramente su persona e introduciendo siempre otras que hablen» (Luzán, 2008: 211). La apreciación no está argumentada; el propio Luzán (2008: 611) apunta el uso también de la imitación exegemática o narrativa y de la imitación mixta en la égloga.

<sup>6</sup> No le faltaron estímulos en algunos periodos de su vida: en la Academia del Buen Gusto, Torrepalma leyó la *Oración* en la que auguraba el renacer de la «rústica bucólica» y Luzán pudo oír las cuatro églogas venatorias que componen el *Adonis* de Porcel, salpicadas de garcilasismo (Prieto, 1980: 198), así como la *Égloga amorosa* de Agustín de Montiano.

<sup>7</sup> Finalidad que, a juicio de Luzán, afecta a toda la lírica, por oposición a la poesía épica o al drama, aunque algunos géneros como la sátira, la oda y la elegía armonizan mejor utilidad y deleite (Luzán, 2008: 2016).

<sup>8</sup> «[...] todas las composiciones líricas que contienen alabanzas de las virtudes y de las acciones gloriosas son utilísimas por los buenos efectos que causan en quien las lee» (Luzán, 2008: 226). Significativamente, como veremos, el epodo de Horacio «*Beatus ille qui procul negotiis*» sirve para ilustrar su concepto de poema útil.

turas vernáculas por la *Arcadia* de Sannazaro y su filografía neoplatónica, con el tema erótico, pues advierte contra los peligros de la lírica amorosa en *La poética* de 1737 y, con más intransigencia, en la versión de 1789<sup>9</sup>. En esto la coherencia del poeta y del teórico es notable, pues salvo en algunos poemas de juventud, en correspondencia con el carácter pueril que atribuye a esta temática (2008: 229), la de Luzán es una lírica sin amor, manifestando con ello su desvinculación con la tradición petrarquista, que constituye uno de los fenómenos más relevantes de la poesía entre siglos en España<sup>10</sup>.

A todo ello hay que añadir la inverosimilitud del pastor literario (2008: 263) para entender la desafección de Luzán hacia el género pastoril por excelencia, sin que contradiga esta circunstancia la abundancia y transversalidad de la materia bucólica en su producción lírica, ya que son muchas las virtudes que encierra, desde la utilidad de las *Geórgicas* virgilianas, consideradas poemas didascálicos (2008: 233-234), a la dulzura poética, concepto afin al *movere* clásico, que el aragonés ejemplifica con los idilios de Teócrito y las églogas de Garcilaso, y no necesariamente por sus aspectos más sentimentales (2008: 248-249)<sup>11</sup>. Sin embargo, es la cuestión del estilo la que en última instancia justifica el interés de Luzán por esta poesía, pues el *genus humilis* de Teócrito, Anacreonte o las *Bucolicae* de Virgilio es percibido en esta época como el troquel del estilo natural destinado a embriar la afectación barroca<sup>12</sup>, con un lenguaje que tiene «facilidad sin bajeza, naturaleza con gracia, viveza sin elevación» (2008: 362).

Buen conocedor de la tradición bucólica grecolatina, como testifican las referencias en *La poética* a sus principales autores y los abundantes ecos en sus propios versos, Luzán, sin embargo, hace propios los motivos de esta poesía a fuer de autor horaciano, pues en las odas del venusino se

<sup>9</sup> Dice en esta última: «objeto, a la verdad, muy pequeño y fútil, si se compara con los grandes y útiles asuntos en que puede emplearse la poesía lírica» (2008: 229). La execración no es completa, pues admite los honestos conceptos amorosos de la filosofía platónica y valora los avisos morales de muchos de estos poemas.

<sup>10</sup> Para esta cuestión, véase Pérez Magallón (2001: 457-460) y Bègue (2008: 23).

<sup>11</sup> Dice así (2008: 250): «No es necesario absolutamente para la dulzura poética que los afectos movidos sean de amor, de compasión u de dolor; cualquiera otra pasión o afecto que exprese tiernamente puede hacer dulces los versos». El ejemplo es de nuevo el epodo II de Horacio, y también la oda *En la Ascensión* de fray Luis en la versión de 1789.

<sup>12</sup> Bègue (2010: 48-51) ha descrito la propagación del estilo humilde en la poesía de finales del siglo XVII y principios del XVIII, que tuvo su implicación también en la *res poética*.

encontraban asimilados algunos de los hallazgos del idilio griego, como los pequeños cuadros campestres, con una especial sensibilidad para la descripción de la primavera, la evocación idealizada de actividades campesinas, en particular las asociadas al cultivo de la vid, que denotaba un fuerte sentimiento de arraigo a la tierra, o la alusión constante a la mitología vinculada con el mundo rural. Frente a Virgilio, cuyas *Bucolicae* constituían el canon de la égloga, género, como hemos visto, descartado por Luzán, construido en torno a la figura omnipresente del pastor que canta y saturado de amor, Horacio ofrecía a su inspiración un repertorio de variedad poética<sup>13</sup> en el que el *locus amoenus*, la pincelada anacreóntica, el erotismo o el mito se entreveraban con temas pertenecientes a la esfera moral, más del gusto del aragonés, como la amistad, la virtud, al *aurea mediocritas* o la recurrente aspiración a una vida de quietud y aislamiento en la naturaleza, sin olvidar el carácter sentencioso del poeta latino<sup>14</sup> y la particular identificación que, a mi juicio, sintió el apocado don Ignacio<sup>15</sup> con un poeta que, fingiendo su incapacidad para cantar grandes gestas (*Carmina*, I, vi, 9-10), prefirió la modestia de la oda.

La huella horaciana es perceptible en la extensa oda «Ne andrai, Filli gentile» enviada a la *Accademia degli Ereini* de Palermo<sup>16</sup>, donde había sido admitido en el año 1732<sup>17</sup>, en la que los elementos bucólicos se concentran en la primera parte, pues, dando muestra ya de lo que será una práctica frecuente en su obra poética, Luzán articula su poema en dos partes, adscrita cada una a un género lírico diferente. La voz del poeta se dirige a una mujer llamada Filis, nombre que remite a Horacio<sup>18</sup> (*Carmina*,

<sup>13</sup> La variedad es para Luzán uno de los componentes esenciales de la belleza poética (2008: 252-253).

<sup>14</sup> Véase la reflexión en torno al uso de las sentencias en *La poética* (2008: 231).

<sup>15</sup> Su propio hijo, Juan Ignacio, se refirió a su «natural encogimiento» (Luzán, 1789: xvi), que afectó también a su producción poética.

<sup>16</sup> Fundada en 1730 bajo el patronazgo de Federico di Napoli e Barresi, príncipe di Resuttano.

<sup>17</sup> Está recogida en *Rime degli Ereini di Palermo. Tomo primo*, Roma, Bernabò, 1735, pp. 138-145, junto con otras «poesías cortesanas», término con el que se refiere a ellas el hijo de Luzán (1786: 68r): trece sonetos y un madrigal de predominante temática amorosa, y una canción encomiástica. La oda está compuesta por quince estancias de la siguiente estructura: aBCaBCcDD.

<sup>18</sup> Nuestro poeta pasa de puntillas por la figura del pastor literario, atento a su inverosimilitud, después de indicar en el arranque del poema la realidad de la gente que hallará Filis en el campo: «meno saggie / le lingue udrai di chi'l suol vanga o miete» (vv. 5-6).

IV, XI, 3) y la «Phyllida» virgiliana (*Bucolicae*, III, 78), que abandona la ciudad para viajar al campo, anticipándole en una larga serie de versos descriptivos (vv. 1-90) las delicias de la vida solitaria en la naturaleza. Jalonadas por la aparición constante de verbos en futuro, en los que destacan por su reiteración los relacionados con la vista y el oído («vedrai», «udrai»), como queriendo significar que las imágenes presentadas corresponden a un paisaje real<sup>19</sup>, contrastable con la futura experiencia y sin visos de manipulación poética, que el poeta conoce muy bien, las estrofas trazan una escena rural con figuras aplicadas a las tareas agrícolas, tomadas algunas directamente del epodo II de Horacio, donde se hace referencia a la poda y al injerto de frutales (vv. 10-15)<sup>20</sup>, a la roturación de las tierras (vv. 16-18) y al cuidado de las vides que crecen en torno a los árboles, según práctica antigua (vv. 19-24)<sup>21</sup>. La imitación abarca también el apóstrofe a las «uve rubiconde» (v. 23) con el recuerdo a Baco (el «gran Lieo», v. 25)<sup>22</sup>, en un pasaje de inspiración anacreóntica que hermana vino y vena poética.

Dos largas exclamaciones de idéntico arranque («Che bel vedere») en las estrofas siguientes, producto de sincera efusión sentimental del poeta, subrayada por el uso de diminutivos («agnellin», «ruscelletto»), introducen, por un lado, el tema pastoril pintando los rebaños en sus pastos y, muy sucintamente, la figura del pastor entregado a su ocioso canto (vv. 28-36), y por otro, la tópica descripción del ameno espacio, reducido aquí al motivo del riachuelo que serpentea con morosidad entre las flores del prado (vv. 37-45). El cuadro campestre se extiende por las estancias sucesivas, enmarcadas por dos lugares comunes de la bucólica, la referencia al amanecer (vv. 46-54)<sup>23</sup>, cuya belleza describe con notas cromáticas y una cierta impotencia («ch'io nol posso ridire»)<sup>24</sup>, y el regreso del ganado a

<sup>19</sup> Luzán se muestra en *La poética* (2008: 209-210) partidario de copiar la naturaleza «lo más fielmente que pueda, si bien es verdad que puede hacer la copia hermosa sin dejar de ser natural».

<sup>20</sup> Cf. *Epodi*, II, 13-14.

<sup>21</sup> Cf. *Epodi*, II, 9-10. Frutales y viñedos son invocados también en Virgilio, *Bucolicae*, I, 73.

<sup>22</sup> Imitación de «certantem et uva purpurae» (*Epodi*, II, 20). En el poema de Horacio el poeta invoca a Príapo y Silvano.

<sup>23</sup> Cf. Virgilio, *Bucolicae*, VIII, 15; y Garcilaso de la Vega, *Égloga I*, vv. 43-45.

<sup>24</sup> El fragmento citado remite al clásico motivo del «no sé qué»: véase Porqueras Mayo (1972).

los apriscos con la llegada de la noche (vv. 82-90)<sup>25</sup>, que se completa con la imagen horaciana del hogar y la honesta consorte que ofrece al marido «cibi non comprì»<sup>26</sup>. La contemplación del espectáculo natural motiva una reflexión sobre la admirable creación divina, que excede en todo a los prodigios del arte (vv. 55-63)<sup>27</sup>, dirigida a Pietro Metastasio, con un apóstrofe secundario que constituirá uno de los rasgos formales más característicos de Luzán<sup>28</sup>. Los convencionales elementos del *locus amoenus* (pajarillos, flores, árboles, prado) elevan en prosopopeya su canto de alabanza al Creador (vv. 64-72), introduciendo una veta religiosa que no será escasa en la poesía del aragonés y que responde a un sincero sentimiento delatado, una vez más, por la abundancia de diminutivos<sup>29</sup>. Por otro lado, la introducción secundaria de otro elemento bucólico arraigadísimo, el motivo órfico o de la suspensión de la naturaleza ante el canto<sup>30</sup>, nos revela que la mujer a quien va dirigida la oda es ella misma poeta, pues Luzán la imagina cual pastora, compitiendo con los pájaros en sus trinos y provocando con su voz armoniosa el silencio contemplativo de «gli augelletti [...], e l'aure e'l rio»<sup>31</sup>.

La segunda parte del poema (vv. 91-26) invita a Filli a contemplar ahora la ciudad, tan opuesta en todo al campo, aunque estos versos, que plantean de forma implícita el tópico de menosprecio de corte y alabanza de aldea,

<sup>25</sup> Cf. Virgilio, *Bucolicae*, VI, 85-86; y X, 77; también Garcilaso de la Vega, *Égloga I*, vv. 414-421.

<sup>26</sup> Las «dapes inemptas» de *Epodi*, II, 48. Cf. la traducción de fray Luis de León: «mil manjares no comprados», v. 48. Véase también Virgilio, *Georgicae*, IV, 133: «dapibus mensas onerabat inemptis».

<sup>27</sup> Un pasaje de *La poética* ayuda a comprender la sensibilidad de don Ignacio por la naturaleza: véase Luzán (2008: 280).

<sup>28</sup> Luzán se dirige a él como Artino Corasio, apelativo adoptado por el poeta italiano en la *Accademia degli Arcadi* de Roma. Metastasio fue también miembro de la *Accademia degli Ereini*, donde el aragonés pudo conocerlo, con el nombre de Zutimo Quirino.

<sup>29</sup> Para estas fechas Luzán ya se había ordenado de prima y grados (Luzán, 1989: x).

<sup>30</sup> Cf. Virgilio, *Bucolicae*, III, 46; y VII, 1-4; también Garcilaso de la Vega, *Égloga I*, vv. 4-6. Virgilio desarrolló el motivo en *Georgicae*, IV, 507-515.

<sup>31</sup> Hay que poner en relación este fragmento con el soneto «Che le selve dell'Elmo il trace Orfeo» (*Rime*, p. 129), dedicado a una innominada poeta. Pudo ser en ambos casos alguna de las mujeres que formaron parte de la *Accademia degli Ereini*, si bien no acudían a las reuniones para resguardar su honestidad y enviaban sus composiciones por escrito, según explica Mopso Triseldo, esto es, Antonino Mongitore du Palermo, corifeo o príncipe de la academia, en el prólogo «Al lettore» de las *Rime* (1734: xxiii).

vienen menos a nuestro caso, pues se deslizan al terreno de la sátira con el dibujo crítico de una juventud decadente, superficial y afrancesada en sus hábitos que contrasta vivamente con los campesinos «almi e sinceri» (v. 93). Con un recurso aprendido también en Horacio<sup>32</sup>, nuestro poeta toma conciencia de que se ha dejado llevar por el estro («Ma dove mi trasporta / il furor che m'ispira il biondo dio?», vv. 127-128) y en la última estrofa, enlazando con el comienzo del poema, vuelve al núcleo temático del epodo II, si bien, en este caso es Filli, *beata illa*, la que abandona el «vano tumulto» del mundo (vv. 129-130) para acogerse a un «umil tetto» (vv. 4-5), expresión en la que se percibe un eco de la miserable choza del pastor virgiliano (*Bucolicae*, I, 68), donde le espera un descanso sin interrupciones (v. 9)<sup>33</sup>, dejando al poeta en la ciudad. El poema concluye con un trenzado de citas horacianas que indica que la imitación de Luzán es siempre compuesta, a pesar de circunscribirse en este caso al venusino: el poeta muestra el firme propósito de practicar la virtud (vv. 132-132), concepto que será de capital importancia para el hombre ilustrado<sup>34</sup>, y trascender el trato con el vulgo odioso de la ciudad (*Carmina*, III, III, 1) mediante el cultivo de la lírica, convertido en cisne, emblema del poeta, que se eleva entre los cisnes (vv. 133-135), con hermosa imagen inspirada en *Carmina*, II, xx, 9-16.

No volverá don Ignacio a componer otro poema bucólico de tanta entidad como este, pero el contexto propiciaba la vena, pues fue escrito para una academia que tomaba su nombre de los montes Ereos, patria de Dafnis, el mítico pastor siciliano al que se atribuía la invención de la poesía bucólica, protagonista de los idilios VI, VIII y IX de Teócrito y fijado como emblema del género por Virgilio (*Bucolicae*, V, 45-80). Esta advocación convertía a los poetas acogidos en su seno en pastores y ninfas de nombre griego (Egidio Menalipo en el caso de Luzán), vinculándose de forma más directa con el origen de la bucólica en la poesía de Teócrito, poeta siracusano<sup>35</sup>, pero no cabe duda de que la siciliana tomó como modelo la *Accademia degli Arcadi* de Roma, no solo en la panoplia de símbolos, sino

<sup>32</sup> Cf. *Carmina*, II, I, 36-37; o III, III, 69-70.

<sup>33</sup> Cf. fray Luis de León, *Canción a la vida solitaria*, v. 26: «Un no rompido sueño».

<sup>34</sup> Arce (1981: 357) lo define como la «dimensión moral del hombre ilustrado, en conexión incluso con un estado original de ser incontaminado, ajeno a las culpas y males del mundo».

<sup>35</sup> El helenismo de la academia alcanzaba también al nombre de sus cargos y a sus actividades, pues se regían por el antiguo calendario griego: véase *Rime*, pp. XXIII-XIV.

en las líneas creativas patrocinadas por los árcades, donde se mezclaban el petrarquismo y la temática pastoril, la lírica anacreóntica y los poemas pindáricos, la solemnidad y las tonalidades frívolas, identificables todas en la primera poesía de nuestro autor<sup>36</sup>, y todo ello con el propósito de rehabilitar los principios morales y estéticos de la poesía grecolatina bajo la enseña del buen gusto (Binni, 1963: 118).

El siguiente poema que vamos a considerar, la canción a Manuel de Roda<sup>37</sup>, plantea una situación opuesta a la oda italiana, pues es el poeta quien, en «retirada estancia» (v. 90), se dirige al amigo aragonés desplazado a la corte<sup>38</sup>. Redactado en su villa solariega de Monzón, evocada a través de su río Cinca (v. 90), cliché poético muy habitual, donde se había instalado huyendo del bullicio zaragozano y para atender mejor sus posesiones familiares, comparte con el amigo unas reflexiones morales que tienen su origen en el avistamiento por aquellos días de un notable cometa<sup>39</sup>. Estamos ante una poesía de métrica similar a la anterior<sup>40</sup>, pero más sincera en los afectos y con menos pretensiones de emular a Horacio, aunque los versos sigan siendo en gran medida una taracea de citas y alusiones a fuentes clásicas. Comienza Luzán contraponiéndose al «vulgo insano» (v. 3), atemorizado por las posibles amenazas celestes, de acuerdo con la supersticiosa creencia, de larga tradición literaria (recuérdese Virgilio, *Georgicae*, I, 466-488), de que los cometas u otros signos celestes son anuncio de desgracias, y se dibuja «sin sobresalto» (v. 8), con la lira en la mano y

<sup>36</sup> La Arcadia (junto con el magisterio de Muratori) es para Frolidi (1981: 354) la principal inductora de los hábitos literarios de Luzán.

<sup>37</sup> Conservada en dos manuscritos: *Poesías inéditas de don Ignacio de Luzán copiadas de los borradores que paran en poder del coronel don Joaquín Luzán, señor de Castellazuelo*, 1789, pp. 80-84; y *Obras manuscritas de D. Ignacio Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea* (BNE, ms. 3743), hs. 28r-30v.

<sup>38</sup> Manuel de Roda y Arrieta, abogado zaragozano, como Luzán, ejerciente en Madrid, que habría de tener en el reinado de Carlos III un papel político destacado, particularmente en la expulsión de los jesuitas (véase Pinedo Iparraguirre, 2009), pudo ser un contacto clave para las aspiraciones de nuestro poeta en la corte.

<sup>39</sup> Aunque el título del poema se refiere al «cometa aparecido este año de 1743 en los meses de enero y febrero» y tal sea el año indicado por Juan Ignacio Luzán (178: 11r-v), parece más probable que se trate del cometa avistado en 1744, al que Diego de Torres y Villarroel dedicó un *Juicio y pronóstico del nuevo cometa que apareció en nuestro horizonte el día 7 de enero de este año de 1744 [...]. Para remedio de los espantos y aturdimientos del vulgo, a quien lo dedica con buena intención*, Madrid, s.i., s.a.

<sup>40</sup> Las estancias, con excepción de la última, como veremos, tiene la estructura aBCaBCcDdFF.

entregado a un canto que desafía los malos presagios. Esta actitud estoica es, en realidad, de raíz cristiana, pues en la estancia siguiente (vv. 12-22) Luzán invoca a Dios y cifra en su fe la tranquilidad de espíritu, si bien a continuación encontramos de nuevo el recuerdo del epodo II de Horacio («El que libre se mira / de vil envidia y de ambición avara», vv. 23-24), que reubica temáticamente el poema y deja en segundo plano la cuestión del *fatum*. El hombre desprendido y virtuoso («que [...] / en pobreza y virtud vive contento», v. 28) no se inmuta por las desgracias de la vida, actitud que representa con la poderosa imagen de Horacio, *Carmina*, III, III, 7-8: «si [...] / de cielos y tierra / caducase el cimiento desplomado, / las ruinas le hallarían no turbado» (vv. 31-33)<sup>41</sup>. Por el contrario, el temor es fruto de las pasiones del mundo (sexo, codicia, poder), encarnadas en las figuras de un adúltero, de un avaro y de un tirano, en perpetua zozobra por miedo a la venganza y la pérdida de bienes y posición (vv. 34-44), y, en consecuencia, es indicio de falta de virtud, volviendo a situar de esta manera este concepto en el centro de las preocupaciones vitales de Luzán. Trae aquí de la *Farsalia* de Lucano (V, 510-530), en prueba de su manifiesta querencia por la poesía épica, la figura de Amiclas, al que se dirige, con el apóstrofe habitual antes señalado, para glosar la paz del pescador en medio de la guerra intestina, asimilando implícitamente este personaje a los campesinos «almi e sinceri» de la canción precedente y convirtiendo así estos versos (45-55) en una sutil alusión a la égloga piscatoria.

Seguidamente la voz poética expresa la noción, tomada de Horacio (*Carmina*, III, XXIX, 29-30), de que Dios, al que se refiere con el término platónico de «eterna inmensa Idea» (v. 56), ha ocultado a los mortales el futuro, denunciando de esta forma la vana pretensión de leer en los astros los designios divinos<sup>42</sup>. Asunto este de la censura de las predicciones astrales que ocupó, entre otros poetas, a Bartolomé Leonardo de Argensola, con el que Luzán, amén de compartir patria, comulgó en horacianismo, enjundia moral y expresión sobria<sup>43</sup>, por lo que no es descabellado suponer que, para esta parte, resonaran en la inspiración del zaragozano los versos *A un*

<sup>41</sup> Toda la estancia es, en realidad, imitación del poema horaciano, pues el «bien obrar» del v. 25 es eco de «non civium ardor prava iubentium» (v. 2) y la «constancia rara» del hombre virtuoso, lo es de «iustum et tenacem propositi virum» (v. 1).

<sup>42</sup> Las referencias a Orión y Arturo (v. 62) como astros indiciarios de males venideros pudo tomarlas también de Horacio: cf. *Carmina*, III, I, 27-28; y *Epodi*, X, 10.

<sup>43</sup> Los hermanos Argensola figuran en el listado de «excelentes poetas» añadido en la versión de 1789 de *La poética* (2008: 171).

*astrólogo necio*, soneto que se construye a partir de la misma oda del poeta latino y que concluye con la recreación de los versos 7-8 de *Carmina*, III, III: «Vive tú a la razón y a la justicia, / y caigan rotos los celestes orbes, / que no los temerás cuando cayeren»<sup>44</sup>. La razón y la justicia del poeta barroco se resumen en la virtud de Luzán, de nuevo recordada al principio de la estancia siguiente (vv. 67-77), como guía de comportamiento en «este valle tenebroso y triste», metáfora de la vida procedente del Salmo 22<sup>45</sup>, que, junto a la referencia evangélica de «la angosta puerta» y la «ardua senda» (Mateo, 7, 13-14), a pesar del carácter emblemático y humanístico de la imagen del caminante por la vía estrecha<sup>46</sup>, indican de nuevo que la virtud tiene en el poema un sentido primordialmente moral cristiano, de la misma forma que la gloria, a cuyo templo el poeta quiere llegar, ha de ser interpretada en su acepción religiosa<sup>47</sup>.

El poema avanza hacia su conclusión volviendo al autorretrato como vate clásico, entregado con aparente indolencia a la poesía, con evocaciones cultas de Febo, las Musas, el Pindo e Hipocrene (vv. 78-88), aunque los versos siguientes revelan que la pulsión del canto obedece a la necesidad de entregar al olvido los «agravios [...] de la adversa suerte» (v. 94), reflejo más que probable de los sinsabores que la estancia en Monzón procuró al poeta<sup>48</sup>, y con este fin se distrae («me divierto», v. 95) tocando la lira, que desde Horacio (*Carmina*, I, xxxii, 13-16) es alivio y remedio de las penas. Por otro lado, la afirmación del poeta de que se halla «ignorado y solo» (v. 89) sugiere que el retiro montisonense de Luzán no es del todo voluntario y hace que el menosprecio de corte apuntado con el recuerdo del *beatus ille* en los vv. 23-28 quede sin el contrapeso de la alabanza

<sup>44</sup> Véase Leonardo de Argensola (1974: I, 206-207). Cabe recordar que el rector de Villahermosa compuso también un soneto *En tiempo del cometa que apareció en España a los primeros de setiembre de 1618* (1974: I, 36-37), aunque el desprecio de los malos agüeros está motivado por la arrogancia que provoca en el poeta el sentimiento amoroso por Filis.

<sup>45</sup> *Psalmi*, 22 (23), 4: «Etsi incedam in valle tenebrosa, / non timebo mala». El salmo recrea la figura de Dios como pastor, a la que Luzán dedicará un soneto («Cuando pienso, Señor, la repetida») en el que, por problemas de espacio, no me puedo detener.

<sup>46</sup> Recuérdese la recreación del bivio pitagórico en *El Criticón* de Gracián (I, 5).

<sup>47</sup> Nótese que el soneto de Bartolomé Leonardo *A un astrólogo necio* da comienzo también con una cita evangélica (Mateo, 6, 34): «Bástale al día su malicia, Fabio».

<sup>48</sup> Sinsabores que tuvieron que ver con las estrecheces económicas de Luzán y su poco afortunada participación en el gobierno municipal de Monzón: véase Figueras Martí (1998: 113-114).

de aldea. La amenaza del cometa y sus agujeros no impresiona al poeta, que ya sufre «fortuna airada y fuerte» (v. 91), poniendo en entredicho la imagen del campo como lugar de paz y sosiego, y busca el consuelo de Roda, al que quiere dejar testimonio literario de amistad<sup>49</sup> («firme padrón levanto / a tu amistad», vv. 97-98)<sup>50</sup>. Por fin, en el envío (vv. 100-107)<sup>51</sup>, tan cercano a la dedicatoria de la *Égloga III* de Garcilaso en los versos destinados al *atentum parare* (vv. 41-44), el poeta pide a la canción que vuele hasta orillas del Manzanares para llevar al amigo su mensaje, compuesto, con el consabido tópico de modestia, de «no bien limados / versos»<sup>52</sup>.

Toda la serena pero intensa carga emotiva de la canción a Manuel de Roda desaparece en el largo poema alegórico *Juicio de Paris renovado entre el Poder, el Ingenio y el Amor*, escrito en octavas reales con ocasión de la subida al trono de Fernando VI en 1746<sup>53</sup>, en el que, sin embargo, podemos apreciar la mayor naturalidad de Luzán en el aprovechamiento de la tradición literaria española, pues, si en el poema anterior el aragonés nos ha hecho suponer la lectura atenta del menor de los Argensola, este tiene la innegable impronta de Garcilaso y otras influencias más sutiles y sorprendidas. El *Juicio* es una recreación del pleito dirimido por Paris entre Juno, Palas y Venus narrado por extenso en Ovidio, *Heroides*, XVI<sup>54</sup>, aunque aquí toman el lugar de las divinidades las tres figuras alegóricas citadas en el título, que compiten por la primacía en el acatamiento y agasajo a los reyes y por la responsabilidad en el éxito de los fastos con que la corte (los «esmeros de Madrid», v. 24) celebró, como «triumfo» romano (v. 11), su entrada. Muchas y variadas marcas genéricas se entremezclan en este poema que lleva el subtítulo de «fábula épica», y lo es por su carácter

<sup>49</sup> La exaltación de la amistad es tema clásico de la bucólica (Fernández Cabezon, 1988: 219). Véase Pereira-Muro (2003).

<sup>50</sup> Estos versos son eco de Horacio, *Carmina*, III, xxx,1. Por «padrón» traduce Luzán el «monumentum» de Horacio en *La poética* (2008: 314).

<sup>51</sup> De la siguiente estructura: aBcDdCFF.

<sup>52</sup> Eco de la «labor limae» de Horacio, *Ars poetica*, 291.

<sup>53</sup> En concreto, como indica también el título, para conmemorar su entrada en Madrid el 10 de octubre de ese año en compañía de su esposa, Bárbara de Braganza, realizada con grandes fastos. El poema se publicó en el tomo II del *Parnaso español* de López de Sedano (Madrid, Antonio de Sancha, 1770), pp. 137-161, de donde lo tomó Cueto para sus *Poetas líricos del siglo XVIII* (BAE, LXI), 1849, pp. 111a-115b.

<sup>54</sup> Luzán hará años más tarde su propia versión burlesca del mito en el romancillo «Señora, el juicio de Paris».

narrativo, su métrica, su fórmula y evocaciones iniciales («No la ira del hijo de Peleo, / ni los viajes del sabio Ulises canto»), su ritual apelación a la Musas (vv. 17-24) y su dedicatoria a la persona real de doña Bárbara de Braganza (vv. 25-40), además del contexto regio, los hechos grandes y admirables que se cuentan y el tono elevado<sup>55</sup>; pero, en su calidad de poema de circunstancias, participa también de la poesía epidíctica en el encomio de la reina (vv. 609-644), a quien los tres contendientes rinden el trofeo en lid («donde Bárbara brilla, se postraron, / y a sus plantas la palma consagraron», vv. 695-696) y del prosaísmo de la relación en la descripción de los festejos, distribuida con criterio entre los distintos personajes, así como de la oratoria en los parlamentos suasorios del Poder, el Ingenio y el Amor (vv. 153-280; 305-464; y 473-584).

En esta suma de géneros la bucólica ocupa un lugar no pequeño por la propia tradición literaria del juicio, acaecido en «los valles de Ida» (v. 103)<sup>56</sup>, donde el noble Paris se había criado ejerciendo el oficio de cuidar rebaños; por otro lado, bucolismo y mito andaban de la mano desde Teócrito, algunos de cuyos idilios recreaban motivos o escenas de leyendas mitológicas<sup>57</sup>. Así pues, Luzán se viste aquí de los ropajes del pastor frigio para narrarnos en primera persona, al igual que Paris en el poema ovidiano, su actuación como juez de la disputa alegórica, siguiendo, sin embargo, el modelo garcilasiano, al que se puede atribuir también el empleo de la octava real, aunque es en el marco narrativo (vv. 41-80) donde se hace obvia la imitación de sus églogas. Comienza este, sin embargo, ubicando la acción en el tiempo con una nítida alusión gongorina («En la estación que el hijo de Latona / por el signo de Libra el curso extiende», vv. 41-42), prueba del arraigo del cordobés en el lenguaje poético de la época, aunque la acendrada referencia mitológica, desprovista de metáforas, marca las diferencias elocutivas con la *Soledad I*. La fábula tiene lugar en el inicio del otoño, época señalada en la vida del campesino, por ser la de los frutos

<sup>55</sup> Véase *La poética*, IV, 1, para la definición del género épico.

<sup>56</sup> Cf. Ovidio, *Heroides*, XVI, 53. El pastor Paris es recordado también por Virgilio, *Bucolicae*, II, 60-61.

<sup>57</sup> Véanse los idilios XXIV y XXV, con episodios de la vida de Hércules, o el más significativo idilio VI, en el que el canto amebio de los pastores refiere la fábula de Polifemo y Galatea. Esta fusión de elementos justifica que Luzán subtitule como «idilio» su fábula de *Leandro y Hero*, auténtico epilio griego, escrito para la Academia del Buen Gusto, carente de elementos bucólicos. El adjetivo «anacreóntico» que también lleva el subtítulo obedece a otras razones que no vienen al caso.

(«los dones de Baco y de Pomona», v. 45)<sup>58</sup>, y «cerca de Manzanares» (v. 49), como la *Égloga III* se desarrolla «Cerca del Tajo» (v. 57), en un *locus amoenus* apenas esbozado por un «verde prado» (v. 52) y la hora meridiana («mientras más hiere el sol», v. 54)<sup>59</sup>. En este consabido escenario bucólico Luzán se presenta con otro estereotipo del género, consagrado por la *Égloga I* de Garcilaso (vv. 45-51), reposando a la sombra de un árbol<sup>60</sup>, mientras el rebaño pasta (vv. 49-52), y «suspendido [...] si no dormido»<sup>61</sup> por el arrullo de las aguas (v. 56)<sup>62</sup>.

Es esta sugerencia de que se trate de una ilusión o de un sueño lo que permite salvar la inverosimilitud del relato que principia en las octavas siguientes, inspirado por completo en Garcilaso. El poeta contempla cómo de las aguas del Manzanares surgen unas ninfas (vv. 57-62), hermanas de las que abandonan el Tajo en la *Égloga III* (vv. 89-104), con ricos adornos que aluden sutilmente a las telas de oro de estas (vv. 105-106), y cómo inmediatamente el mismo Manzanares, en la figura de un «anciano venerable», toma la palabra (vv. 62-112) y, haciendo las veces de Mercurio en la narración de Ovidio, encarga al pastor Luzán el juicio de la contienda celeste y el premio para el vencedor: la palma de la victoria en lugar de la «áurea manzana» (v. 109). Esta personificación mitológica del río, aun siendo figura frecuente en textos clásicos<sup>63</sup>, proviene indudablemente de la *Égloga II* y su recreación del «viejo Tormes» (v. 1169), como delata el hecho de que el Manzanares aparezca con una urna (v. 63) que carece de toda funcionalidad en el poema y que hemos de considerar guiño jocoso a la «labrada y cristalina / urna» (vv. 1172-1173) de Garcilaso. Por el contrario, la mínima descripción del río madrileño («de juncia coronado», v. 64) es calco de la del Danubio en la misma égloga («de sauces coronado», v. 1592) y el regreso a sus aguas evita la plasticidad del poeta castellano (vv. 1815-1817) para crear un eco calderoniano («a su habitación de ovas y lama», v. 116).

<sup>58</sup> Eco de Horacio, *Epodi*, II, 17-22.

<sup>59</sup> Cf. Garcilaso, *Égloga III*, v. 78: «el sol, subido en mitad del cielo». Cf. también Virgilio, *Georgicae*, IV, 426-427.

<sup>60</sup> Se trata del motivo *arbore sub quedam* (Virgilio, 1996: 33), en este caso un álamo, frente al haya de Garcilaso («fagus» en Virgilio, *Bucolicae*, I, 1).

<sup>61</sup> Nótese una vez más el giro sintáctico gongorino de este verso.

<sup>62</sup> Cf. Horacio, *Epodi*, II, 25-26; y Garcilaso, *Égloga II*, vv. 64-66.

<sup>63</sup> Recuérdese la que presenta, con gran economía discursiva, fray Luis en su *Profecía del Tajo*. Su fuente es Horacio, *Carmina*, I, xv, en la que el dios marino Nereo se dirige, precisamente, a París, raptor de Helena.

En todo el poema Luzán es un simple espectador pues, a pesar de atender, como fiel trasunto de Paris, las razones del Poder, el Ingenio y el Amor, la fuga de este último con la palma (vv. 585-592) lo exime de dar veredicto y su figura queda reducida hasta el desenlace final, con el rendimiento de los tres personajes a los pies de la reina, a mera voz narrativa. A pesar de que el canto del pastor es ingrediente nuclear de la égloga, en ningún momento el protagonista se expresa para otra cosa que no sea la diégesis, y es el río Manzanares el que da noticia indirecta de su esfera anímica, tras referirse a él como «extranjero pastor» (v. 81), en lo que parece una nota biográfica alusiva a su periplo vital<sup>64</sup>, recordando los lamentos que, al son de la «zampoña» (v. 87)<sup>65</sup>, lanzó en otros momentos por su «infelice estrella» (v. 89). De esta forma, el pastor Luzán no pena por amor, según las convenciones del género, sino por su fortuna adversa, como en la canción a Manuel de Roda; de hecho, el amor brilla por su ausencia en todo el poema, en lo que es la desviación más notable con respecto al paradigma de la égloga, a pesar de que en un verso se afirme con Virgilio (*Bucolicae*, X, 69) que «todo lo rinde a su albedrío» (v. 606), hasta el punto de que el Amor no tienta al poeta con las mieles eróticas, como Venus a Paris, pues no es alegoría de la pasión amorosa, sino del afecto y la devoción del pueblo por sus soberanos.

Este repaso por las huellas de la poesía bucólica en los poemas extensos de Luzán<sup>66</sup> ha de concluir con un breve vistazo a la canción *La primavera*<sup>67</sup>, obra de madurez del poeta<sup>68</sup> con dos partes bien diferenciadas, pues si la segunda (vv. 85-120) es un encendido elogio de la duquesa de Medinaceli, la primera, sin conexión temática alguna con la otra<sup>69</sup>, traza un estilizado

<sup>64</sup> Al igual que el apodo de «El Peregrino», adoptado en la Academia del Buen Gusto.

<sup>65</sup> Instrumento bucólico por excelencia: cf. Garcilaso, *Égloga II*, vv. 632 y 1160; y *Égloga III*, v. 42. Cf también Virgilio, *Bucolicae*, VII, 24.

<sup>66</sup> Los rastros de bucolismo en el soneto «Pastores venturosos que en la orilla», en el epigrama al palacio de la marquesa de Pompadour y en el ya citado poema «Cuando pienso, Señor, la repetida» quedan para otro lugar.

<sup>67</sup> Conservada en los manuscritos anteriormente citados, pp. 41-46 y hs. 31r-34r, respectivamente.

<sup>68</sup> Figueras Martí (1998: 112) la sitúa en la etapa montisonense, pero J. I. Luzán (1789: LII) indica que su composición es posterior a la estancia de su padre en París y los contenidos del poema lo ubican inequívocamente en Madrid.

<sup>69</sup> La coherencia entre ambas partes no puede venir más que del contexto, siendo más que probable que la composición estuviera destinada a una lectura pública, con presencia de la destinataria del encomio.

cuadro natural, donde vuelve a resonar la voz de Horacio (*Carmina*, IV, VII, 1) con las imágenes del deshielo (vv. 13-18) y asistimos a un recorrido por los motivos habituales del cronotopo bucólico: el prado (vv. 19-24), el arroyo (vv. 25-30), la recreación mitológica de las tempranas horas del día (vv. 31-42) y las flores que «visten la tierra» (vv. 49-60). Una descripción, jaspeada de notas cromáticas y sensoriales, que por la abundancia de diminutivos recuerda su oda italiana, y que parece anunciar la sensibilidad refinada de Meléndez Valdés que la poesía anacreóntica tanto ayudó a forjar<sup>70</sup>, pero en la que subyace todavía la visión horaciana de la naturaleza<sup>71</sup> con la presencia laboriosa del hombre en el campo (vv. 21-24) y la añoranza de la quietud de un mundo rural sin «envidia, sobresalto ni codicia» (v. 72). Esta parte se aproxima así a la concepción del idilio como texto genuinamente lírico, en el que la pintura del paisaje natural se desprende por completo de elementos narrativos para servir de escenario y testigo a los lamentos amorosos del poeta, en la línea de la *Canción a la primavera* de Bartolomé Leonardo o de su poema «Filis, naturaleza»<sup>72</sup>, mucho más próximo en extensión y de idéntico metro.

Sobre este fondo se recorta la figura del «pastorcillo», que abandona su choza con la retirada del invierno e inunda la «selva»<sup>73</sup> de sus conceptos amorosos «al son de rudo caramillo», con versos dedicados a Filis «humildes pero claros», como corresponde al estilo bajo de la bucólica (vv. 61-68). No obstante, la primavera no es para Luzán la estación del amor y el interés por este personaje literario, al que apostrofa en los versos siguientes (vv. 74-78), no radica en una adhesión anímica sino en su circunstancia de hombre campestre, apartado del mundo y dueño de una «serena calma» que lo hace feliz y lo convierte en objeto de la envidia del poeta («¡Oh, si pudiese el alma / trocar contigo estado»). Con esta clave temática, los «tormentos» y «pesares» a los que aludía en el umbral del poema (vv. 1-12) y que, manejando una vez más el tópico horaciano del sonido consolador de la «dulce lira», pretendía olvidar cantando, cual pastor, orillas del Manzanares, tienen su origen en el mundo y sus afanes, que

<sup>70</sup> La poesía anacreóntica, que Luzán contribuyó a difundir con traducciones presentadas en la Academia del Buen Gusto, tiene concomitancias con la bucólica que nos llevarían muy lejos y que prefiero dejar solo apuntadas aquí.

<sup>71</sup> Véase Sebold (1985:49).

<sup>72</sup> Véase Leonardo de Argensola (1974: I, 11-17).

<sup>73</sup> Palabra emblemática del género (Virgilio, 1996: 32), que Luzán solo emplea en este lugar.

los hubo, y no pocos, en estos años del poeta aragonés. El anhelo de apartamiento, contradicho en cierto modo por su acomodo final al patrocinio de la duquesa, trae más que nunca a la memoria la lírica de fray de Luis, efecto potenciado por el empleo del sexteto-lira<sup>74</sup>, y el trasfondo temático del epodo II confirma el constante prisma horaciano con que Luzán concibió siempre la «agrestem Musam».

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Piñal, Francisco, «Poesía», en *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, edición de Francisco Aguilar Piñal, Madrid, Trotta / CSIC, 1996, pp. 43-134.
- Arce, Joaquín, *La poesía del siglo ilustrado*, Barcelona, Alhambra, 1981.
- Bègue, Alain, «“Degeneración” y “prosaísmo” de la escritura poética de finales del siglo XVII y principios del XVIII: análisis de dos nociones heredadas», *Criticón*, 103-104 (2008), pp. 21-38.
- Bègue, Alain, «Albores de un tiempo nuevo: la escritura poética de entre siglos (XVII-XVIII)», en Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *La luz de la razón. Estudios sobre Literatura, Historia y Cultura en el siglo XVIII en Homenaje a Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 37-69.
- Binni, Walter, *L'Arcadia e il Metastasio*, Florencia, La Nuova Italia, 1963.
- Checa Beltrán, José, «Poesía lírica y teoría poética del siglo XVIII», en R. de la Fuente (ed.), *La poesía del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 13-70.
- Egido, Aurora, «“Sin poética hay poetas”. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30 (1985), pp. 43-77.
- Fernández Cabezón, Rosa, «Una égloga inédita de Agustín de Montiano y Luyando», *Anales de literatura española*, 6 (1988), pp. 217-257.
- Figueras Martí, Miguel Alberto, «Monzón en la vida y la obra de Ignacio de Luzán. Notas autobiográficas en *La Gatomaquia* y otros poemas», *Cuadernos CEHIMO*, 25 (1998), pp. 99-168.
- Froldi, Rinaldo, «El último Luzán», en *La época de Fernando VI*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1981, pp. 353-366.
- Leonardo de Argensola, Bartolomé, *Rimas*, edición de José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1974, 2 vols.

<sup>74</sup> Estrofa preferida por el agustino para la traducción, precisamente, de las odas de Horacio.

- Luzán Juan Ignacio de, *Índice de las obras de don Ignacio Luzán, mi padre, que existen en mi poder*, ms. 17521 de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Papeles de Eugenio Llaguno y Amirola*, 1786, hs. 11-14.
- Luzán, Juan Ignacio de, «Memorias de la vida de Don Ignacio de Luzán», en *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies, por don Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Gurrea. Corregida y aumentada por su mismo autor. Tomo primero*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789, pp. v-LIV.
- Luzán, Ignacio de, *La poética*, edición de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra, 2008.
- Pereira-Muro, Carmen, «La amistad masculina en la poesía española del XVIII: género, sensibilidad y nacionalismo», *Dieciocho*, 26.2 (2003), pp. 325-342.
- Pérez Magallón, Jesús, «Hacia un nuevo discurso poético en el tiempo de los novatores», *Bulletin Hispanique*, 2 (2001), pp. 449-179.
- Pinedo Iparraguirre, Isidoro, «Roda y Arrieta, Manuel de. Marqués de Roda», en *Diccionario biográfico español*, LXIII, Madrid, RAH, 2009, pp. 757-761.
- Porqueras Mayo, Alberto, «Función de la fórmula “no sé qué” en textos literarios españoles (siglos XVIII-XIX)», en *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 11-59.
- Prieto, Antonio, «Del camino y temperamento de la poesía dieciochesca», en *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 179-251.
- Rime degli Ereini di Palermo. Tomo primo, Roma, 1734.*
- Rodríguez de la Flor, Fernando, «Convencionalismo y artificiosidad en la poesía bucólica de la segunda mitad del siglo XVIII», *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*, 9 (1981), pp. 55-67.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, «Arcadia y Edad de Oro en la configuración de la bucólica dieciochesca», *Anales de literatura española*, 2 (1983), pp. 133-153.
- Sánchez Laílla, Luis, «La Poética de Luzán», en Aurora Egido y José Enrique Laplana (eds.), *La luz de la razón. Estudios sobre Literatura, Historia y Cultura en el siglo XVIII en Homenaje a Ernest Lluch*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 71-95.
- Sebold, Russell P., *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1985.
- Virgilio, *Bucólicas*, edición de Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996.