

AVATARES DE GÓNGORA IMITADO
(ANTONIO BARBOSA BACELAR Y
CRISTÓBAL DEL HOYO) *

POR
ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

A Manuel González Sosa

UNA FUGA Y SUS ALREDEDORES

Escena: una noche tempestuosa de diciembre. Corre el año de 1732. Un hombre desquicia las puertas de la que ha sido su prisión durante más de siete años y huye con dos pistolas en medio de la noche. A caballo, abandona el lugar de Santa Cruz de Tenerife y se dirige a La Laguna. Allí tropieza con la ronda, a la que burla: «Me llamo Luis Crotha. Soy de La Palma y voy al Puerto.» (El hombre, en verdad, no ha mentado.) Ya

* El presente artículo constituye una versión enteramente revisada, y en buena parte reescrita, de un trabajo mío anterior: la edición, en forma de cuaderno (La Laguna, 1985), de la «Soledad...» de Cristóbal del Hoyo, acompañada de una «Introducción» (pp. 7-23) cuyas conclusiones han debido variar necesariamente, tras el hallazgo de las «Saudades de Aonio» de Antonio Barbosa Bacelar. No varía, sin embargo (o casi, pues es ahora aún más negativa), la valoración o estimación crítica del texto de Cristóbal del Hoyo.

se oyen en Santa Cruz los bandos y tambores, las amenazas del comandante general. Don Cristóbal del Hoyo se ha fugado.

He aquí un *biografema* (Barthes), una «inflexión» biográfica que viene en cierto modo a resumir y simbolizar la vida y la obra de un *raro*. Don Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor, marqués de San Andrés y vizconde de Buen Paso, tuvo ciertamente una vida «novelesca». Nació en la isla de La Palma en 1677 (tiene en la escena descrita, así pues, más de cincuenta años). Pasó su infancia en su isla natal, donde comenzaron sus escándalos, y también sus problemas (los tuvo a lo largo de toda su vida, desde los dieciséis años) con la Inquisición. Dos estancias en Europa (1703-1706 y 1714-1716) alimentaron su sentido de la aventura. Volvió luego a Tenerife: peluca, ademanes de «bello ayre francés», correrías, mujeres (siempre). Una de éstas fue su sobrina Leonor (hija de su hermana Juana Isabel), a quien hizo promesa de matrimonio, una promesa que el vizconde incumplió. El pleito matrimonial le llevó a la prisión en abril de 1725. El encierro durará hasta diciembre de 1732, en que ocurre la escena referida, contada, no sin gracia, por él mismo.

Desde el Puerto de la Orotava embarcó para la isla de Madeira, en donde vivió hasta junio de 1733. Pasó más tarde a Lisboa y, ya casado, a Madrid. Aquí publicó —«a sus expensas y en número muy limitado de ejemplares», afirma Cioranescu¹— dos raros volúmenes de *Cartas*, el primero (¿1740?) de carácter esencialmente autobiográfico, y el segundo (¿1747?) acerca de «lo que siente de la Corte de Madrid» el autor².

¹ A. CIORANESCU: «Introducción» a CRISTÓBAL DEL HOYO: *Madrid por dentro*, Santa Cruz de Tenerife, 1983, p. 19.

² El problema de las ediciones, ciertamente complejo, sigue hoy por hoy sin resolverse del todo, como si la «clandestinidad» de los dos volúmenes se hubiera logrado por completo en lo que toca a la materialidad misma de las ediciones. Aludo a ello más abajo, y de paso; es bien sabido que las dificultades se refieren a los años y al lugar de publicación de ambos libros, a las imprentas utilizadas, a la paginación, a los ejemplares, muy escasos y no coincidentes, etcétera. Véase, amén de lo que escribe Cioranescu en la edición citada, pp. 18-27, la descripción bibliográfica de A. MILLARES CARLO y M. HERNÁNDEZ SUÁREZ: *Biobibliografía de escritores canarios*, Las Palmas de Gran Canaria, 1979, pp. 245-280, así como las muy

En 1750 Cristóbal del Hoyo decidió regresar a Canarias, y en Tenerife pasó sus últimos años, aún ajetreados: todavía hubo de explicarse (lo hizo con ironía) ante el Santo Oficio. Murió en 1762. José de Viera y Clavijo escribió su epitafio:

Perdió la poesía su acrimonia,
su pimienta, su sal y su hablar claro;
el cuento sus afeites y hermosura,
el juego su bullicio y su regaño. [...]

Perdieron las Canarias con perderlo
su historia de dos siglos. Ya, paisano,
no sabrás el carácter ni los hechos
de cuantos nuestras Islas habitaron. [...]

Porque al fin ya murió quien tantas veces
vio mudar personajes y teatros
y con alma filósofa y risueña
aprendió en cada escena un desengaño³.

LA LEYENDA DESVELADA

Durante largos años, Cristóbal del Hoyo fue, por encima de todo, un personaje de leyenda, un aristócrata cuyas bromas y aventuras, con su no sé qué de atrevidas y pintorescas, iban de boca a oído de sus coterráneos. Escribe Cioranescu:

El marqués de San Andrés es uno de los personajes más célebres del pasado canario: esta verdad sólo sirve para probar cuán poco vale la celebridad. [...] En cierto modo, para la posteridad el Marqués vive hasta ahora a fuerza de crédito, gracias a la fama y al escándalo que lo han rodeado durante la vida: hasta hace poco, todo lo demás ha sido incógnita⁴.

pertinentes observaciones de J. ÁLVAREZ BARRIENTOS en su artículo: «El Marqués de la Villa de San Andrés. A propósito de la edición de su *Carta*», en *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 1985, pp. 117-121.

³ J. DE VIERA Y CLAVIJO: *Poesías* (Selección y nota de M. R. Alonso), suplemento de la *Revista de Historia* (Universidad de La Laguna), núm. 74 (1946), pp. 14 y 15.

⁴ CIORANESCU: «Introducción» citada, p. 9.

Casi todo lo demás: inseparable de su leyenda, en efecto, Cristóbal del Hoyo era, para muchos y durante muchos años, solamente el autor del célebre soneto «Al Pico de Teide...», una pieza poética, en verdad, descontextualizada y como suspendida en el tiempo, aislada de toda referencia histórica y literaria; una composición esencialmente enigmática. Ciertamente es que escritores contemporáneos del vizconde hablaron del personaje y de su obra, aunque de esta última nunca lo hicieron por extenso; así Viera y Clavijo en su «Biblioteca de los autores canarios», complemento de su magna *Historia*:

Oíanse las historias del vizconde en nuestras islas como las de un hombre extraordinario de otro siglo remoto. Sus viajes, sus poesías, sus libros recogidos, sus chistes, todo conspiraba a hacer a nuestro marqués, para con el vulgo, un segundo marqués de Villena⁵.

Nada, sin embargo, dijo Viera y Clavijo acerca de los libros escritos por el vizconde más allá de la mera enunciación de los títulos y de la referencia expresa (lo cual explica, al menos en parte, el silencio guardado por el gran polígrafo) de que eran obras «prohibidas». Tal prohibición, y la irregularidad de las mismas ediciones de los dos volúmenes de *Cartas* —publicados sin el dato de año de impresión, sin los privilegios y licencias de rigor y, además, como ya se ha dicho, en muy reducida tirada⁶—, convirtieron al vizconde en un autor poco menos que invisible. De eso, naturalmente, se trataba: de escapar a toda censura y de rehuir las obligadas aprobaciones oficiales (incluidas las eclesiásticas). No habría ello de evitarle, de todas formas, los enfrentamientos con el Santo Oficio; no le evitó,

⁵ J. DE VIERA Y CLAVIJO: «Biblioteca de los autores canarios», en sus *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias* (Introducción y notas de A. Cioranescu), vol. II, Santa Cruz de Tenerife, 1971 (6.ª ed.), p. 895.

⁶ De una de las cartas del primer volumen, la «Carta de Lisboa», existe edición exenta, preparada por M. Pérez Corrales (La Laguna, 1986); véase también la descripción de ese primer volumen en otro trabajo de PÉREZ CORRALES: «Las 'Cartas diferentes' del Marqués de San Andrés», en *In memoriam Inmaculada Corrales*, vol. II, La Laguna, 1987, pp. 225-261.

de hecho, esa clandestinidad los juicios «por delito de proposiciones heréticas y escandalosas»⁷.

Pero el vizconde seguía siendo, pese a todo, un autor secreto o invisible. La esencial *invisibilidad* del «escritor» Cristóbal del Hoyo estaba en completa contraposición con el «escandaloso» vizconde. Muy pocos, en realidad, habían leído sus escritos; muy poca cosa se sabía de éstos, salvo que el personaje y sus obras tenían exacta correspondencia en osadía, rebeldía, heterodoxia. Esa situación ha continuado prácticamente hasta hace muy pocos años, en que distintos críticos e investigadores han empezado a abordar una obra que durante más de dos siglos ha permanecido en un secreto cargado de leyenda. Sólo en 1983 se reedita parcialmente el sector más importante de esa obra, esto es, la producción en prosa del vizconde, de cuya edición primera se conservan sólo contadísimos ejemplares. Son varias, actualmente, las ediciones disponibles de Cristóbal del Hoyo⁸. La leyenda comienza a diluirse al mismo tiempo que el *escritor* sale a la superficie⁹.

⁷ Cfr. J. GONZÁLEZ DE CHÁVEZ: «El proceso inquisitorial del vizconde de Buen Paso», *Trienio*, núm. 5 (1985), pp. 53-81.

⁸ Ya citadas en las notas 1 y 6; véase, además, *Testamento (1731)* (edición, introducción y notas de A. Cioranescu), La Laguna, 1988, y *Carta de Madrid* (edición de M. A. Hernández González), Santa Cruz de Tenerife, 1988.

⁹ Además de los trabajos que cito en las otras notas, sobre la obra del vizconde se han publicado en los últimos años los siguientes estudios: A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: «Una visión crítica del Madrid del siglo XVIII» (1973) y «Reminiscencias canarias en la obra del Marqués de la Villa de San Andrés» (1978), ambos recogidos en el libro del autor *Hechos y figuras del siglo XVIII español*, Madrid, 1980 (2.ª ed.); IRIS M. ZAVALA: «Un libertino erudito: don Cristóbal del Hoyo Sotomayor», en su libro *Clandestinidad y libertinaje erudito en los albores del siglo XVIII*, Barcelona, 1978, y M. A. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ: *Biografía del vizconde de Buen Paso*, Santa Cruz de Tenerife, 1989. Para la bibliografía anterior, cfr., además de la *Biobibliografía...* de MILLARES CARLO, la edición citada en nota 1, p. 10. En prensa se hallan, según mis noticias, trabajos de M. OUVIÑA: «Cristóbal del Hoyo. Biobibliografía pasiva (hasta 1990)»; C. DÍAZ ALAYÓN: «El vocabulario de dos autores canarios del Siglo de las Luces: Cristóbal del Hoyo y José de Viera y Clavijo», y M. A. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ: «Crítica y costumbrismo en la obra del vizconde de Buen Paso».

LA POESÍA «SERIA» DEL VIZCONDE

Afirmar que las *Cartas* del marqués de San Andrés constituyen el sector más importante de su obra es inexacto: las *Cartas* son, en realidad, su *única* obra. Sin embargo, tanto para la mayoría de los contemporáneos del vizconde —de quien conocían casi exclusivamente sus osadas, irreverentes décimas— como para los siglos posteriores —en los que Cristóbal del Hoyo era, sobre todo, el autor del soneto «Al Pico de Teide...» y de una «Paráfrasis del Salmo Miserere»—, la poesía era, de hecho, el género con el que más se le identificaba; dicho de otro modo: el género que, en la escritura, le deparaba alguna notoriedad. Sin embargo, ni por el número de poemas ni por la significación de éstos puede decirse que la poesía ocupe un lugar importante en la producción del autor, quien, sobre no tenerlos en mucha estima (en «no mucha satisfacción», declara el propio autor a través del falso prologuista de la *Carta del Marqués de la Villa de San Andrés*), publicó casi todos sus poemas como mero complemento anecdótico de sus epístolas, en la tercera y última parte de la citada *Carta*.

Con toda seguridad, Cristóbal del Hoyo escribió muchos más poemas de los que conocemos hoy (tanto los publicados por él como los indirectamente conservados); sólo unos pocos, sin embargo, pasaron a la imprenta. La mayor parte de esos poemas tuvo que pertenecer, sin duda, al género satírico: poemas de circunstancias acerca de personajes y acontecimientos de su época. Así lo afirma Viera y Clavijo: «Era poeta, y, aunque mediocre en otros géneros, sobresalía en lo salado de la sátira y género jocosos; así compuso tantos versos que casi no pasó ningún día sin que templase el plectro»¹⁰. Entre los

¹⁰ VIERA Y CLAVIJO: *Noticias...*, ed. cit., p. 893. Es evidente que las palabras de Viera parten de otras de Fernando de la Guerra, yerno del vizconde: «Fue un Poeta regular en los más géneros de Poesía; pero sobresaliente en lo festivo con algo de sátira; ... Los versos que compuso fueron infinitos, pues no se pasaba día sin que hiciese algunos»; véase F. DE LA GUERRA: «Don Cristóbal del Hoyo-Solórzano y Sotomayor, Marqués de San Andrés y Vizconde de Buen Paso», con una introducción de E. ROMÉU PALAZUELOS: *Revista de Historia Canaria*, XXX (1965), p. 51.

poemas que hoy conocemos, un buen número de ellos pertenece, en efecto, al «género jocoso»; la proporción de poemas «serios» es, por el contrario, muy reducida. ¿Debe juzgarse la obra poética de Cristóbal del Hoyo a partir de estos últimos poemas? ¿No sería ello una injusticia o una parcialidad? Las líneas que siguen intentarán presentar la obra «seria» del vizconde sin perder de vista en ningún momento el hecho de que estamos ante un poeta episódico y anecdótico que, pese a su escasa importancia como tal (justamente al contrario de lo que ocurre con su obra en prosa), puede resultar algo más que una simple curiosidad en el panorama de la poesía española del siglo XVIII, al menos en lo que atañe al sugestivo capítulo de la pervivencia del gongorismo en esa centuria. Por lo demás, el «caso» poético que aquí se presenta da pie, como se verá, al comentario de otras sugerentes cuestiones de casuística literaria.

Casi todos los estudios recientemente dedicados a la obra del vizconde se refieren a su prosa. La excepción es un excelente ensayo del poeta y crítico Manuel González Sosa, que examina el conocido «Al Pico de Teide...»¹¹; un ensayo que viene a confirmar el dictamen de Viera según el cual fue Cristóbal del Hoyo un poeta mediocre, salvo en el «género» satírico. «De todas las composiciones publicadas por el vizconde de Buen Paso (cuarenta y cuatro, según mi recuento, entre serias y burlescas), solamente dos nos dan base para reconocerle la condición de poeta de veras: la 'Paráfrasis del Salmo Miserere' y el 'Soneto al Teide'», escribe González Sosa. Si dejamos aparte la primera de ellas (que es, a la postre, una traducción, notable como tal, pero sobre la que pesa la sospecha de haber sido realizada a la vista de otra traducción del mismo salmo por

¹¹ M. GONZÁLEZ SOSA: «¿Un plagio secreto del vizconde de Buen Paso?», en A. MILLARES TORRES: *Biografías de canarios célebres*, vol. II, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, pp. 131-146. (Una primera versión de este estudio se publicó en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 10 y 17 de diciembre de 1977.) Sobre este trabajo, véase A. SÁNCHEZ ROBAYNA: «El vizconde de Buen Paso: una nota», *Aguayró*, núm. 119 (enero 1980), p. 28; y M. R. ALONSO: «El Teide del vizconde», *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de marzo de 1987.

su amigo fray Marcos Alayón¹², la segunda es, según una capital revelación de González Sosa —y para decirlo con las mismas palabras de éste—, «una contrahechura de un soneto portugués del siglo XVII», el «Soneto al Tajo», atribuido (entre otros) a Francisco Rodrigues Lobo (¿1573?-¿1622?)¹³.

Volveré sobre ello más tarde. Presentemos ya, sin más demora, el «caso» objeto de estas líneas. Hasta la publicación de mi *Museo Atlántico*¹⁴, un poema de Cristóbal del Hoyo había escapado a todo comentario; me refiero al titulado «Soledad escrita en la isla de la Madera», que fue publicado, junto al soneto al Teide y otros poemas, en la citada *Carta del Marqués de la Villa de San Andrés*. El silencio que ha rodeado a este texto tiene acaso una doble motivación inicial (luego se verán otras causas, más decisivas aún): de una parte, la ya aludida rareza de las publicaciones del marqués, que, como se ha visto, ha sido, por esta razón, un escritor prácticamente desconocido hasta fechas recientes; de otra parte, el hecho de que —como igualmente se ha visto— es la prosa del marqués la que ha despertado, *et pour cause*, el interés de estudiosos y críticos. Y, sin embargo, la «Soledad...» de Cristóbal del Hoyo, aun dentro de la «mediocridad» a que Viera aludía, merece ser abordada no ya solamente por ser pieza que, inserta en el *planetarium* gongorino, enriquece de algún modo nuestro conocimiento de la persistencia de la lengua poética del cordobés en el siglo

¹² Para la redacción de esta «Paráfrasis», en efecto, el marqués —afirma A. de Lorenzo-Cáceres—, «dicho sea de paso y sin mengua del piadoso ejercicio que su reelaboración supone, tuvo a la vista la traducción que del mismo salmo había hecho fray Marcos de Alayón»; *apud* A. MILLARES CARLO: *Biobibliografía...*, cit., p. 252. Subraya este dato M. GONZÁLEZ SOSA en su trabajo citado (p. 132). Sin embargo, FERNANDO DE LA GUERRA, en la biografía de su suegro (véase la nota 10), afirma, al hablar de esa «Paráfrasis», que «algunos» la «han confundido con otra que para una Señora Monja hizo en cuartetas el padre Alayón agustiniano, Poeta contemporáneo y corresponsal del Marqués» (p. 60).

¹³ Fechas inciertas, como se ve, y que tomo del minucioso *Dicionário cronológico de autores portugueses*, vol. I (Organizado pelo Instituto Português do Livro; coordenação de E. Lisboa), Mem Martins, 1985, p. 282.

¹⁴ A. SÁNCHEZ ROBAYNA, *Museo Atlántico*, Santa Cruz de Tenerife, 1983, pp. 21 y 73-75.

de la Ilustración, sino también porque constituye, a mi ver, la definitiva prueba de un comportamiento «creador» que viene a ponerse ahora en evidencia tras muchos años de casi mítica oscuridad. Sólo desde esta doble perspectiva, en efecto —esto es, como texto hasta hoy no analizado ni mencionado dentro de la significativa historia de la huella de Góngora en el siglo XVIII, capítulo decisivo de una historia mayor: la apasionante historia de la posteridad gongorina; y como peculiar «caso» literario, en fin—, cabe detenerse hoy en un poema que no ofrece, más allá de estos datos, prácticamente ninguna otra significación, pues ni siquiera ilustra desde el ángulo de lo poético, como en seguida se verá, la legendaria biografía del vizconde de Buen Paso; sí lo hace, en cambio —y hasta demasiado, incluso—, de los «hábitos» poéticos del autor.

LAS CONTRADICCIONES DE UN POEMA «GONGORINO»

Retomemos, por un momento, esa biografía. Es la noche del 4 al 5 de diciembre de 1732. El marqués ha burlado la guardia y se refugia durante diez días en La Laguna, al cabo de los cuales marcha al Puerto de La Orotava, desde donde embarca con destino a la isla de Madeira:

[...] ya en la noche tempestuosa de mi alegre esclavitud miro los astros con ardiente resplandor; ya descubro el iris; ya el abril produce flores; y ya, en fin, amigo, dueño y señor mío, me salió brillante el sol en la Madera, a vista de cuyas verdes montañas, que con frondoso pincel en su segundo canto dibujó Camoes, y sobre cuyas orillas, desde las playas del Teide en siete auroras hermosas, bebiendo poco viento y vomitando tanta espuma que hacía lo cerúleo cano, medio mortal, medio vivo, sin soltar sus uñas de hierro ni coger sus alas de lino, me arrojó un halcón breado, que a todo el placer mío del faro injusto me robó, no es menos que como paloma inocente, mi tormento; y pisando sin grillos sus arenas, cual otro paralítico, sin males, porque es la tragedia mía piscina y milagro a un tiempo, mi par de Sanchos y yo llegamos a dichoso albergue.
¡Gracias a Dios que he llegado, noble libertad, a verte!

Así describe Cristóbal del Hoyo su llegada a la isla. El lector piensa en seguida que fue acaso en este momento cuando se redactó la «Soledad». Nada se dice de esto último, sin embargo, ni en esta ni en las restantes cartas. Hombre de su siglo en cuanto a las ideas (tuvo siempre en Feijoo su paradigma ideológico), fue el vizconde, sin embargo, un escritor fuertemente apegado a las formas barrocas, como lo revelan su prosa y sus pocos poemas. En la misma «Carta» en que relata su llegada a la isla y las impresiones que de ella recibe durante los seis meses de su estancia, el nombre de Góngora (como el de Villamediana) aparece sólo en una ocasión, sin aludir a las *Soledades* y sin, de hecho, mayor significación. Habla el vizconde acerca de su prisión en Tenerife, relajada al principio y reforzada luego:

[...] El que vence sin contrario no puede decirse que vence. Salirme de un castillo abierto y donde se me daba tanta libertad... ni era loable ni pundonoroso en mi genio delicado, que lleva a todo reventar mis atenciones; pero burlarme de la reja de hierro que mandó poner el General en una sola ventanilla que había en mi prisión, de dos gruesos cerrojos en la puerta, de sus sargentos, cabos, rondas y dos centinelas continuamente a mi vista, pedestales de mi encierro, era airoso, y fue dar a mis travesuras libertad para argentar de plata (traslado a Góngora)¹⁵ sus yerros y los míos sin vulnerar la confianza. [...]

Más numerosas, sin embargo, son las citas de Góngora en los otros escritos del vizconde. Un rápido repaso de la carta sobre Madrid (*Madrid por dentro*) arroja tres citas del poeta cordobés: del romance «La ciudad de Babilonia», de la letrilla «Que pida a un galán Minguilla» y de la *Fábula de Polifemo y Galatea*¹⁶. El vizconde cita los versos de memoria, como lo prue-

¹⁵ Alusión al verso gongorino «el pie argenta de plata al Lilibeo» (*Polifemo*, 26).

¹⁶ Edición citada en nota 1, pp. 113 («Aplauso popular quiero, [sic] / perdónenme los tribunos»); 169 («Que junte el rico avariento [sic] / los doblones ciento a ciento, / bien puede ser; / mas que el sucesor gentil / no los gaste mil a mil, / no puede ser») y 206 («pisando la dudosa luz del día»).

ba el hecho de que equivoque alguna palabra o de que invierta el orden de otras. De memoria sabría, sin duda, muchos versos del poeta de las *Soledades*, acaso especialmente el de las letrillas satíricas (género —el de la sátira— en el que Cristóbal del Hoyo, según Viera, «sobresalía»).

En principio (y salvo en lo que respecta a la irónica condición que se verá en seguida), nada nos impediría pensar que el marqués había recordado las *Soledades* del poeta sabido de memoria hallándose en situación apropiada para ello: la situación del «amante» que llega a extraña tierra. La ironía de ese «amante» (que, al contrario del protagonista del poema gongorino, no es exactamente un *náufrago*) reside en que tampoco es exactamente un «peregrino de amor», sino más bien lo contrario, pese a lo que dice en el verso 41 de su «Soledad».

¿Por qué no hallamos ninguna referencia a su poema madeirense en la carta que describe su llegada a la isla y su estancia de seis meses en ella? Resulta extraño, por lo demás, que no haya nexo alguno entre las descripciones de la isla en la Carta y las que hallamos en el poema. Antes al revés: mientras que en la Carta de Madera afirma que en la isla no ha conseguido ver aves de pluma («En cuatro meses que en esta isla estoy y siendo la primavera, no he visto ninguna ave, ni en el asador ni volando»), en el poema, por el contrario, abundan las «venturosas aves». Por otra parte, en la epístola declara que la nave que le trasladó a la Madera lo hizo «bebiendo poco viento», mientras que en el poema se habla de «varios temporales»... Cabe aquí aducir que el poema puede nacer en lo puramente imaginario, sin anclajes obligados en la realidad de la experiencia. Pero es lo cierto que sí que hay, cuando menos, dos datos «reales». De una parte, los siete días del viaje de Tenerife hasta Madeira, lo que fuerza a pensar en la conexión entre *realidad* y *poesía*: «siete auroras hermosas...», se lee en la carta, según se vio arriba¹⁷; «Las lágrimas no bien de siete auroras...», dice el verso 63 del poema; por otra parte, éste nos recuerda la «alegre fuga» (v. 46) y la deseada «libertad» (v. 164) de las que tan elocuentemente se nos hablaba en la «Carta».

¹⁷ «En siete soles hermosos... llegamos», dice en otro lugar de la carta.

El vizconde nos da aquí, así pues, algunas pistas para pensar en la estrecha coherencia entre «realidad» y «poesía» (vale decir, entre experiencia e imaginación), que un lector atento de las *Cartas* todas no podía menos que notar. En virtud de los datos citados, menos aún era posible, para ese lector atento, dudar acerca de la «autenticidad» poética de la «Soledad...», fuera de las generales convenciones líricas y de los clichés de la llamada «poesía de la soledad», cuyo modelo ibérico fue, desde 1613, el magno poema del cordobés.

EL ORIGINAL OCULTADO: LAS «SAUDADES DE AONIO»
DE ANTONIO BARBOSA BACELAR

La verdad era muy distinta. A excepción de un número muy reducido de versos, la «Soledad escrita en la isla de la Madera» de Cristóbal del Hoyo era una traducción «adaptada» —y en ningún momento confesada— del poema «Saudades de Aonio» de Antonio Barbosa Bacelar (1610-1663), uno de los poetas más y mejor representados en la antología de poesía barroca portuguesa *A Fénix Renascida*, editada por M. Pereira da Silva en cinco volúmenes entre 1716 y 1728¹⁸, y reeditada en 1746. El vizconde, además, no se limitó a traducir las «Saudades de Aonio», sino que también tomó prestados casi una veintena de versos del poema con el que se abre la *Fénix*, la muy gongorina «Introducção poetica», que en la recopilación de Pereira da Silva aparece sin firma, pero que ha sido atribuida al padre Antonio dos Reis (1690-1738)¹⁹.

¹⁸ El poema de Bacelar se halla en el vol. I, pp. 188-214. ¿Había recordado el vizconde que el nombre de 'Aonio' era, precisamente, pseudónimo del poeta madeirense del siglo XVIII Antonio de Carvalho Esmeraldo?

¹⁹ La «Introducção poetica» se encuentra en las pp. 1-31. Tanto Diego Barbosa Machado en su *Biblioteca Lusitana* como el *Diccionario bibliographico portuguez* de Inocencio Francisco da Silva y Pedro Wenceslau de Brito Aranha afirman que la «Introducção poetica» fue escrita por el padre Antonio dos Reis, una autoría que, según señala J. ARES MONTES (*Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, 1956, p. 244), no es del todo segura.

Muy normal habría sido que se nos ofreciera una traducción de un poema portugués. Pero es el caso que la «Soledad...» de Cristóbal del Hoyo no sólo no se presentaba como traducción, sino que lo hacía como poema original o propio, pues que venía «certificado» —digámoslo así— por algunas referencias «reales», según se ha visto: las jornadas de la travesía entre Tenerife y Madeira, la «alegre fuga» de la prisión de Paso Alto y la «libertad» así alcanzada. Volveré luego sobre estos aspectos. De momento, ofrezco aquí, interlineados, los textos del marqués y de Bacelar (de este último, sólo los versos traducidos), así como las líneas correspondientes de la «Introdução poética»²⁰. Dadas las características del presente trabajo (que no ofrece el poema, en esta ocasión, al *common reader* actual), y con la idea de que se advierta más claramente la proximidad de los poemas, transcribo los textos tal y como aparecen en las respectivas ediciones originales (salvo las erratas evidentes, que aquí subsano). Hasta el verso «As lagrymas da Aurora mais lustrosas» (correspondiente al verso 63 de la «Soledad...»: «Las lagrimas no bien de siete Auroras»), todos los versos portugueses pertenecen a la «Introdução poética»; el resto, desde «Nesta dura montanha» (correspondiente al verso 97 del poema español: «en cuya, pues, Montaña») hasta el final, son de las «Saudades de Aonio» de Bacelar.

SOLEDAD ESCRITA EN LA ISLA DE LA MADERA

Era del año la Estacion primera
Era do anno a Estação primeyra,
 en que el de Colcos, animal lucido,
Em que de Colchos o Animal luzido

²⁰ Si se tratara de comparar ambos poemas, sería obligado ofrecer los dos textos íntegros. Mi propósito, sin embargo, es solamente mostrar el «proceder» poético del vizconde, no el de realizar un cerrado estudio comparativo de ambos poemas. La extensión de las «Saudades de Aonio», así como el hecho de que el vizconde no traduce ordenadamente el poema portugués, sino que, a veces, opera mediante retornos y remisiones a versos anteriores del texto de Bacelar, son razones que recomendaban la presentación que aquí ofrezco.

acaba en el Zodiaco su carrera,
Acaba no Zodiaco a carreya
 y empieza presumido 5
 a ensangrentar las flores
 con golpes de marfil, y con ardores,
 cuyas puntas, en campo de azul fino,
 abriendo van camino
 a el año, fértil passo,
 con que Ceres adorna su regazo, 10
 y su madeja elada sacudiendo,
E o dourado vello sacodindo
 bello signo dorado, presuntuoso,
 por renacer venciendo
 Invierno riguroso,
Das geadas do Inverno rigoroso,
 donde pisando altivo, las Estrellas, 15
Pizando ayroso lucidas estrellas
 quitar la luz pretende a todas ellas,
Mais rico de esplendor, que todas ellas.
 y de la de Citherea acompañado,
Da Estrella de Cythèra acompanhado,
 encanto que el Tonante passa a nado,
Aquella, em que Tonante disfracando
A Magestade, o mar passou a nado,
 y a la Doncella de Agenor engaña
Quando a filha de Agenor Rey furtando,
 con flores, que ya viste, y despues vaña, 20
 gala, aora, en sus armas floreciente,
 que armas serán, después, seguramente,
 y a quien el hijo de Climente sigue,
 o con Flepon, y Perithoe persigue,
 ossada bizzarria, 25
Menos com rayos, mais co a bizzarria,
 que en sangrienta porfia,
 con garrochas de fuego, y puntas de oro,
Com garrochões de luz sortes fazia,
 suertes le viene haciendo como a Toro.
Sortes lhe vem fazendo, como a touro.
 Quando, tambien, respira ambar la Rosa,
Ambares no jardim respira a rosa,
 a quien sirven de guarda numerosa 30
Servindolhe de guarda numerosa
 Exercito de espinas,
Os espinhos [...]

y en trono de Esmeraldas sublimada,
Em throno de esmeraldas sublimada,
 las Aromas vecinas,
 y Azuzena plateada,
 sin temor del Estio 35
 le dan holores, pompa, gala, y brio.
Perdeu de fermosura, gala, & brio.

En esta, pues, hermosa Primavera,
 Estacion en que Flora
 de plata el Prado, y de Ruvies dora,
 pisa la fértil Playa en la Madera, 40
 amante Peregrino,
 a quien la fuerza cruel de su destino
 oy conduce, ignorando lo que intenta,
 porque es mayor tormenta,
 derrota, y no victoria, 45
 su alegre fuga, ó triste vanagloria,
 contra quien la sobervia de Neptuno,
 Gigante ya de sal, Etna de zelos,
 pretendiendo subir hasta los Cielos,
 campo de Thetis fue, nada importuno, 50
 porque bien se percibe
 si aborrecido viene
 Titon del Alva, en otro tiempo amado,
 que en tumulo de plata sepultado,
 piedad amante fuera de los Mares, 55
 acabar de una vez con sus pesares,
 pues desde fiel partida
 tanto aborrece, la que amaba, vida,
 que transformada en triste suerte,
 solo será la muerte, 60
 a tan mísero estado,
 Oroscopo feliz, dichoso Ado.

Las lagrimas no bien de siete Auroras,
As lagrymas da Aurora mais lustrosas.
 miró correr, adonde Thetis reyna,
 y si crystales peyna 65
 suabes las voces de Aquilón sonoras,
 mejor del Austro aleve,
 bronces de espuma en pielagos de nieve,
 le divierten sañado
 quando chocar con las Estrellas pudo, 70
 pues bagando entre varios temporales,
 no ya Mar de crystales,

Oceano fué de llamas,
 bagel con plumas, Aguila de escamas
 en que se vido, sin remedio alguno 75
 de Éolo burlado, y de Neptuno.

De esta nadante Pyra,
 funesto alvergue donde mal respira
 su Pecho, todo fuego,
 Etna apacible, feliz dessassossiego, 80
 y en la mas alta cumbre
 de un Cerro, ó Monte vario,
 donde apenas se mira el Orizonte,
 si ya del Cielo no es Atlante Monte,
 ó piedra sobre piedra, 85
 adorno tosco de Ciprés, y Yedra,
 a llorar solitario
 alegre asciende, injusta pesadumbre.

Los secos troncos, ó verdes Gigantes,
 que centinelas son siempre constantes, 90
 ó Atalayas robustas de esta Roca,
 qual con la frente las Estrellas toca,
 y qual, con ramas bellas
 la mejor luz le quita a todas ellas,
 compañía le ofrecen, 95
 como Lecho las matas que no crecen,
 en cuya, pues, Montaña,

Nesta dura montanha
 farol de la Campaña,
Farol era do dia,
 sino monstruosa sierra,
Nesta robusta serra,
 terror del Prado, assombro de la tierra, 100
Terror do campo, credito da terra,
 pesares, y suspiros daba a el viento,
Suspiros dava ao ar, queyxas ao vento,
 cuidados a el tormento,
Cuydados ao tormento,
 y con mudo exercicio
E em saudoso exercicio
 festejaba gustoso un precipicio.

Passos ao precipicio
 Fatal engaño de una ingrata bella, 105
Que ausente firme de huma ingrata bella
 de quien mira el retrato en cada Estrella!
Seu retrato buscava em cada estrella;

Esta en el Cielo errante,
 aquella, entre firmezas, inconstante.
 Mas trayendo consigo
E fazendo comsigo 110
 su mayor enemigo,
 ó memoria alhagueña
 sus desdichas contaba a cada peña,
Seus desgostos contava a cada penha:
 y aunque ninguna, ingrata, respondia,
Porque, inda que nenhuma respondia,
 el desden no sentia,
 que esse desprecio, afecto mal pagado, 115
 lo tienen del Amor desengañado.

Observando aquel Astro, luz primera;
Presidido da estrella, que primeyra
 que dispierta la Aurora,
Annuncios dava à Aurora
 de la Estacion del dia Embaxadora,
Das estações do dia embayxadora,
 ó del brillante Carro mensagera, 120
Dos crepusculos ambos messageyra,
 Phenix del Glovo ardiente,
Fenis em fogo ardente,
 reparó, que a las puertas del Oriente
Batia o Sol às portas do Oriente,
 no baten Rayos, ni en el Orizonte
E assomando seus rayos ao Horizonte,
 recordó roxa el Alva,
 ni las aves, a el dia, hicieron salva, 125
 siendo esta la vez solo
 que no rayó la luz, ni encendió Apolo
 con sus llamas el Monte,
 y es que el Dios compassivo,
 memoria haciendo del desdén altivo 130
 que en Dafne padeció, mudanza aleve,
 por continas de nieve,
 ardiente compañero,
 sus tiernos ojos alumbró primero:
Que os olhos do Pastor topou primeyro:
 quien suspirando ausente, 135
 a el Astro, Embaxador resplandeciente,
 de la Mañana ornato,
 como del mal que adora fiel retrato,
 suspenso le decia:

- O, adorada mía! 140
Ay adorada minha!
 Si bien mía no ya, solo adorada;
Bem que minha não já, mas adorada,
 ingrata, y falsa, tanto como amada,
Mudavel bella, mais que bella amada,
 quien a mi me diria, ó tormento!
 en otro tiempo, lo que aora siento!
 Ni quien lo que aora miro, 145
 que padezco, que callo, y que suspiro!
- Nace, eterno Rubí, de cuyo Imperio
Nasce, eterno rubim, de cujo imperio
 depende, y vive, toda Monarquia,
Pende toda a estrelada Monarquia,
 progenitor del dia,
Progenitor do dia,
 de uno, y otro Emispherio 150
De hum, & outro hemisferio
 fecundo Presidente,
Eterno Presidente,
 que alternando influencias igualmente
Que exercitas constante alternamente,
 desde la quinta Esphera
 todo viviente espera
 el ser que lloran con su ardor ausente: 155
 a el Prado, Rio, Selva, Bosque, ó Fuente
O campo, o prado, o rio, o bosque, a fonte,
 a todos satisface,
Que se nascendo a todos satisfazes,
 y solo para mi, terrible nace.
Só para mim não nasces.
- O ruda Filomena!
A rude Filomena
 O simples Gilguerillos! 160
O simples Pintafilgo,
 Mas que yo triste, venturosas aves,
 pues con requiebros suaves
Em requiebros suaves
 gozais en paz serena
 la libertad, que, descalzando grillos,
 quise perder violento, 165
 ligando a dulce mal, amargo intento,
 de una amable locura,
 que me dobla el rigor con la soltura,

cuyo systema impio
nace oblacion, y muere desvario. 170

Retozando gustoso el Cabritillo,
Retoça o bezerrinho
nadando el pez, gorgeando el Pajarillo,
se alegran a su modo
sobre la yerva, en matas, y en el lodo.
Mormura el Rio, callase la fuente, 175

Vay murmurando o rio docemente,
aquel se rie, y esta nada siente.
Aja altivo las Rosas, ó travieso
el arroyuelo corre, ó queda preso,
Aqui foge velòs, preso alli fica,
las Azucenas pisa,
del Clavel hace risa, 180
y sin algun desvelo
desnuda, y viste flores, con su yelo.
El Leon mas arrogante,

Ao Leão mais arrogante,
magestad de las fieras, imperiosa,
Magestade das feras imperiosa,
la Selva huella, hermosa, 185

Alegra a lus fermosa,
y aspero el semblante,
con fuertes garras, toscamente armado,
Das fortes garras toscamente armado,
menosprecia el cuidado,
pues forjando un espejo en cada Peña,
Consultando hum espelho em cada penha,
su enmarañada greña 190

Touca a encrespada grenha,
consulta, de que veo,
tosca la urbanidad, fuerte el asseo.
Que não implica ao forte o asseado.

Prosigue su camino
Repete o seu caminho
el passagero ufano,
O passageyro alegre,
porque el Leon cortesano 195
la senda le franquea a su destino,
y en seguro exercicio

E em seguro exercicio
acaba el Labrador su noble oficio.
Acorda o lavrador ao tosco officio.

- Todo se alegra, todo en fin, descansa,
Tudo descança em fim, tudo se alegra;
 y solo en mi fortuna no hai mudanza. 200
Só eu sem ter descanço
- Nace contento el Sol, pues resplandece:
Nasce contente, pois que bem parece
 para todo amanece.
 Mas hai, que la memoria cruel ahora
Pois bem me lembro agora
 a vista de la Aurora
Quantas vezes à Aurora
 trae a mi fantasía, 205
 lo que lloraba el Sol, lo que sentia,
 quando la causa de mi triste ausencia
 amanecia con él en competencia,
 mirando deslucidos sus fulgores
 a el desperdicio infiel de tantas flores, 210
 y viendo ser abrojos
 los Rayos de la Aurora con sus ojos!
 sin que implique lo hermoso
 con lo cruel, lo tyrano, lo alevoso,
que una cosa es la zaña, 215
y otra la urbanidad de la Campaña.
 antes, que guerras hacen imagino
 la piedad, y el candor con lo divino.
- Apolo, en fin, temiendo competencias,
Temendo competencias
 ostentaba en su luz, intercadencias; 220
Ostentavas a lus a intercadencias,
 salia magestuoso,
Ou menos magestoso,
 cubriase medroso,
Ou de puro medroso...
 una vez parecia, otras faltaba,
Huma vez aparecia, outra faltava
 ya detenia a Ethonte, o lo azotaba.
- Prosigue el curso ardiente a mi deseo, 225
Detem os rayos; porque meu desejo,
 pues cada vez que despertarte veo,
Por cada ves, que despertarte vejo,
 aunque tu luz me ordena
Bem sey já que me ordena
 un dia mas de pena,

Hum dia mais de pena;
 espero, si es que la vida me alcanza,
Mas se às voltas da pena, que me alcança,
 feliz, en muchos gyros, la mudanza. 230
 No te detengas, corre, que te ofrezco,
Não te detenhas; nasce, & se mereço
 si tu favor merezco,
Algum favor de preço,
 si logro en tal borrasca tu piedad
 sacrificar la tabla a tu Deydad.
 Vate el Carro abrasado, 235
Insta o carro apressado,
 corra ligero el circulo dorado,
Ligeyro roda o circulo dourado;
 que si en la lid de Idolatra Amorreo,
E se là na batalha
Que deu ao Povo idolatra Amorrheo
 a el valeroso Hebreo,
O capitão Hebreo,
 cortesano asistente
Cortesão assistente
 te paraste, espectaculo valiente, 240
Te paraste ao espectaculo valente,
 y el orgullo tuviste a fiel Cochero,
 por dar mas dia a el Capitan Guerrero,
Na mão a tocha ao Capitão guerreyro,
 propicio ahora, a mis suspiros graves
Propicio agora a meus suspiros graves
 sabe moverte, pues pararte sabes.
Sabe moverte, pois que pararte sabes.
 Acabó este discurso, 245
Acabou cum suspiro
O discurso...
 y ocurriendo a el sentido
 tumultuoso concurso
 de males, melancolico, y rendido,
 sin saber lo que hacia,
Sem ver o que fazia,
 solo arrastrado de su fantasia, 250
Todo arrastrado a pos a fantasia
 pisa suspenso el Prado,
Foy descendo confuso a hum verde prado,
 atento a su cuidado,
 y en un vergel sombrío,

Que num vergel sombrio
 que astuta esconde Flora del Estio,
Flora escondera ao Estio,
 donde el cuerno Amalthea derramaba, 255
Onde o corno Amalthea derramava,
 y el suelo de jazmines alfombraba,
Com que as fraldas do monte alcatifaba;
 triste, con cada flor soliloqueando,
Aqui com cada flor filosofando,
 llorando a ratos, y a otros suspirando,
 porque en todas atento,
E a cada flor attento
 retratado miraba su tormento, 260
Sequelas inferia ao seu tormento.
 a una Rosa encarnada,
Huma Rosa encarnada
 magestad, de las selvas, venerada,
 con melindres de bella,
Com melindres de bella,
 con presuncion de Estrella,
Com presumpções de estrella,
 y haciendo a lo galante, 265
Fazia aqui galante
 ostentacion de Purpura brillante,
Ostentação de purpura brilhante;
 de su ser condolido,
Aonio commovido
 le dice enternecido:
Lhe disse enternecido:
 Hai hermosura leve,
Ay fermosura aleve,
 retrato de una fiera 270
Retrato de huma gloria,
 por quien el alma vive, y nada espera!
 Nube a el Sol, humo a el ayre, a el viento nieve,
Nevoa ao Sol, fumo ao ar, ao vento neve,
 infeliz por hermosa,
Mal lograda fermosa,
 Rosa difunta, quando apenas Rosa,
Rosa defunta, quando apenas Rosa,
 no a tu hermosura creas, 275
 pues antes que otra luz de Apolo veas,
 qual la fortuna mia
 suspirando en la noche, y en el dia,
 por mas que estés lozana,

desprecio del Amor serás mañana, 280
 pues son sus ansias, cariños inciertos,
 de Niño ardores, y de ciego aciertos.

En una mata verde,
Em huma mata verde
 para que mas se acuerde
 de mentidos favores, 285

de afectos mal pagados,
 y de ardientes cariños afectados,
 un jazmin abrasandose nevaba,
Hum Jasmim odorifero nevava,
 que derramando olores

E derramando cheyro
 el viento suavizaba, 290
Ao vento suavizaba,
 por adonde passando,

Quando Aonio passando,
 tiernos los ojos, y consigo hablando,
 assi decia: Ay triste!
Disse comsigo: Ah triste!

quan otro oy eres de lo que ayer fuiste!
 Quanto hay ya, que te falta el blando aliento 295
Quanto ha jà que me falta o brando alento
 de aquella dulce voz, ó tierno acento,

Daquella doce voz, do doce acento,
 que alegre a los sentidos respiraba,
Que alegre a meus ouvidos respirava,
 y la vida animaba

Com que a vida animava,
 haciendo verdaderas, dulcemente,
Fazendo verdadeyras docemente
 mentiras del Oriente, 300

Mentiras do Oriente.
 y con amable encanto
 la risa plata, aljofares el llanto!

A una Clycie amorosa, en otro lado,
Huma Rosa do Sol em outra parte
 hermosura del Prado,
 sequaz, y firme amante 305

Sequàs, & firme amante
 del Zagal mas brillante,
 que con rayos adorna su cabeza
Adornava os trançados da cabeça,
 quando otra vida empieza,

- tierna flor renacida
E outra ves renacida
 del dolor que le tuvo amortecida 310
Vestia a gala quasi amortecida,
 su confusa esperanza,
Ou que a morta esperança..
 la ausencia de su bien, su desconfianza,
 que con vivos colores se adornaba,
 ó para recibirlo se afeytaba,
 mirando ya a sus ojos 315
 los Rayos ciertos, falsos los enojos,
 ardiente, o embidioso
... de invejoso:
 le dice tierno, sino es ya celoso:
Lhe disse..
 Dichosa tu, pues gozas
Ditosa tu, que logras
 con abrasado, y verdadero afecto 320
 las caricias mimosas
 de tu adorado objeto,
A teu querido objeyto,
 y en gustosos, reciprocos ardores,
 te arroja luces, y le tiras flores,
 y triste de quien pena 325
E triste dê quem pena
 tan fuera de bonanza,
Tão fora de bonança,
 que ni alivio le queda en la esperanza,
Que inda lhe nega alivios a esperansa,
 ó será tan agena
 de gusto, a un Pecho, que suspira, y arde,
 que llegará tormento, ó vendrá tarde. 330
 Logra en Amor dichoso tu sosiego
Logra ditosa o fim do teu emprego,
 en quanto vivo ciego,
Em quanto eu vivo cego,
 que entre infortunios tales
 juzgo vivir eterno con mis males,
 y si la obscura ausencia, 335
Se dès horas de ausencia
 en que tu vago amante,
Em que teu vago amante
 por alternar constante
 en otro Polo opuesto, su influencia,
Alterna noutro polo a presidencia,

vañada tuvo, tu hermosura en llanto,
Te tinham já defunta em luto, & pranto,
 qué no hará triste, quien padece tanto! 340
Que farà triste quem padece tanto?
 Havrá, Clycie, algún día
Haverà inda hum dia,
 que tenga yo alegría?
Que veja esta alegria?
 Mas, ó cruel pensamiento,
Mas oh vão pensamento,
 aun piensas tu, que has de vivir contento!
Inda eu cuydo que ha ahi contentamento?

 En alfombra de flores, 345
 que alegre sombra, verde fresno daba,
Alegre copa dava hum verde freyxo
 y fertil combidaba
 a passar los rigores
 de una fatiga intensa,
 dogal a el cuello, a la memoria prensa, 350
 se acostó sin aliento,
 treguas dando a el tormento,
 que gustoso le obliga
 a rendir el aliento a la fatiga,
 cuyo lecho de avetos coronado, 355
 le fue recuerdo infiel a su cuidado,
E embebido todo em seu cuydado
 que mudo, y discursivo
Suspensio, & discursivo
 retrataba en su pecho el genio esquivo
Retrataba comsigo o gesto altivo
 de su mentido dueño
De seu querido empenho;
 con pincel alhagueño, 360
Alli o pincel do engenho,
 y con dulce memoria,
 haciendo de su ruina vanagloria.
 Ya altiva la retrata,
Hora esquiva a retrata,
 ya amorosa, ya ingrata;
A seu tormento ingrata,
 con cuya copia hablando 365
 fueron, si bien a un tiempo recelando
 de sus ojos los tiros,
 lengua el silencio, voces los suspiros;

- y negando a sus ojos,
 que Rosas pierden recaudando abrojos, 370
 el crystalino censo,
 turbado se quedó, se eló suspenso.
 Quando con quiebro graves,
Quando com quebros graves
 la profanaron el silencio blando
Lhe profanaram o silencio brando
 dos Ruyseñores suaves, 375
Dous rouxinois suaves,
 las voces alternando
 con falsas, y motetes,
Que a falsas, & a motetes,
 alados ramilletes,
Dos pardos ramalhetes,
 que a cadencias, y a quiebro
Que a cadencias, & a quebros
 encendian finezas con requiebro, 380
Alternavam cuydados, & requebros,
 y pico en pico suavemente ricos,
E pico a pico docemente attentos
 se trocaban las Almas por los picos,
Se trocavam as almas nos alentos:
 cuyo Amor abrasado
 lo encendio ilucinado,
 y a interrumpir ligero 385
A interromper ligeyro
 los amantes, inquietos gorgeadores,
Dos amantes cantores
 quiso salir guerrero,
 Aquiles transformado por amores.
 Pero despues que la Ira
Porém depois que a ira
 dio lugar a el afecto que delira, 390
Deu lugar ao discurso, que delira,
 quedando sossegado,
Deyxando socegado
 el corazón elado,
O peyto magoado
 la boca infeliz fragua,
 el Alma incendios, y los ojos agua,
Cos olhos cheyos d'agoa
 les habla de esta suerte: 395
Lhes falou desta sorte:
 Dichosos pajarillos que en cadencias

- Ditosos vòs, que em musicas cadencias*
 no padeceis ausencias,
Não padeceis ausencias;
 derrota, en triste calma,
 tyrano Buytre a el Pecho, Infierno a el Alma,
 dichosos soys, que en quiebro dilatados 400
Ditosos vòs, que em quebro dillatados
 lograis favores, y perdeis cuidados!
Lograis favores, & alcançais cuydados;
 Pero si en vuestro pecho hay cortesia
Porém se a cortesia
 suspended por un poco, essa armonia,
Suspendey por hum pouco a melodia,
 que mi passion traydora
Que a memoria traidora
 no sé que glorias me figura ahora 405
Não sey que glorias me affigura agora
 gustosas, pero alevés,
Gostasas, mas alevés,
 perdidas largas, y gozadas breves;
Perdidas largas, & gozadas breves.
 mas no quiero impedirvos embidioso,
Mas não quero impedirvos invejoso
 un bien de tanto precio,
Hum bem de tanto preço,
 un bien que pierdo, y aun perdido aprecio; 410
Hum bem...
 proseguid vuestro estado venturoso,
Proseguí vosso estado venturoso,
 que tambien algun dia
Que também algum dia
 embidiabais vosotros mi alegría.
Podereis invejarme a companhia.
 Mas hai, que ya essas prendas adoradas
 Astros caídos son, flores ajadas! 415
- Parece que advertidos,
Parece que advertidos
 los dos tiernos amantes,
Os dous amantes brutos,
 Aguilas ya volantes,
 de justas queexas, ansias, y gemidos,
A'as queyxas, & gemidos
 suspendieron el thalamo amoroso, 420
Suspenderam no thalamo amoroso,

el estasis dichoso,
 y dexando la mata, que el destino,
 E deyxando o raminho,
 treguas dando a el camino,
 Em que fizeram treguas ao caminho,
 les puso para el canto,
 ardor a el Pecho, incitación a el llanto, 425
 alas dieron a el viento
 Azas deram ao vento
 en dulce compañía,
 Ambos tão igualmente em companhia,
 sin que juzgar pudiera el más atento,
 Que julgar não podia o pensamento
 qual era el que seguia,
 Qual era o que seguia;
 ni qual el que guiaba, 430
 porque si uno corria, otro volaba,
 Vendo que hum seguia, otro voava;
 a cuyo encanto dixo su tristeza,
 Dizendo com tristesa
 culpando altivo la naturaleza:
 Começou a queyxarse à natureza,
 O quien alas tuviera
 Oh quem azas tivera
 para volar contento 435
 Para voar contente
 donde el Alma me lleva el pensamiento!
 Qué poco la fortuna en mi pudiera!
 Que pouco que a fortuna em mim pudera!
 O tyranía grave,
 Oh tyrannia grave!
 que falte a un hombre lo que sobra a un ave!
 Que falte a um triste o que sobeja a huma ave!
 Qué propio del cuidado es el desvelo! 440
 Que proprio do cuydado he o desvelo!
 pues apenas el Monte le aborrece,
 Pois a penas o monte lhe aborrece,
 llorando flores, y besando el suelo,
 dexa el Monte, y le ofrece
 por tan heroyco Ospicio,
 O liberal hospicio
 y en memoria cortés del beneficio, 445
 Em memoria cortes do beneficio
 lo que mas quiere quanto mas le mata.

A cousa, que mais quero,
 El nombre de una ingrata,
O doce nome da querida ingrata,
 con el noble dolor que le penetra
Coa mágoa, que a lembrança lhe penetra,
 un hidalgo suspiro en cada letra.
Hum suspiro firmou en cada letra:
Anarda en fin escribe, 450
Lysis em fim escreve,
 fiando a un tronco toscamente bronco
Fiando a hum tronco toscamente bronco
 el nombre de otro tronco,
O nome doutro tronco,
 y mas abaxo puso ingenuamente
Acrescentando abayxo tristemente:
muy mal te busca, quien te llora ausente.
Em vão te busca quem te chora ausente.

 Dexa en fin, el alvergue que le esconde, 455
 y sin saber adonde,
E sem saber aonde
 la planta fatigada
Guia a planta cansada.
 sigue confuso, y triste la jornada,
Deyxou ao caso o acerto da jornada,
 pues por su gusto solamente fuera
Que por gosto sómente
 donde a la causa de sus males viera. 460
 Assi camina, quando,
Triste camina quando
 parando un poco planta mal segura,
Parando hum pouco a planta mal segura,
 mira una cueba obscura,
Vio huma cova escura,
 que a ruina amenazando
 se ven por sus resquicios 465
Que entre abertos resquicios
 horrores, penas, males, precipicios;
Convidava sómente a precipicios,
 y tambien se percibe
 ser el calabozo adonde Eco vive;
De Eco palreyra, onde occulta vive
 prision de Diana, justa, y merecida
 por repetir la locución partida, 470
Repetindo sómente a voz partida

porque a Ninfa que falta a la verdad,
 de su Templo la arroja su Deydad,
 quando el discurso entero
 Do acento mais inteyro,
 se debe dar a el triste passagero,
 Só se por dita escuta ao passageyro
 y solo el de tu amante, infiel parlera, 475
 no dexa salir fuera,
 Ou o não torna fóra,
 ó si sale es preciso
 oír entero el nombre de Narciso.
 Repete inteyro o nome de Narciso.
 Viendo, del tiempo, concaba la Cueba
 confuso assi se expressa: 480
 que en fin tanta dureza
 Em fim tanta duresa
 ablanda el tiempo, la consume, y lleva!
 Minar o tempo pode!
 Pues en qué me detengo, si algun dia
 E lembrandolhe a gloria d'algum dia,
 podrá llevarse la tristeza mia?
 Esta minha tristeza,
 si el tiempo puede tanto, 485
 Porém em fim, se o tempo póde tanto,
 que muda en risa el llanto,
 Que muda o riso em pranto,
 y el duro bronce, a su dureza cede
 por qué no puede? Respondió Eco: *PUEDE.*
 Porque não póde? dislhe o Eco: Póde.
 Esta respuesta leve,
 Esta reposta o teve
 lo tuvo un poco atento, no sabiendo 490
 Hum pouco suspendido, & não sabendo
 a qué Deydad la debe,
 A quem o alivio deve,
 y en tanta duda ardiendo,
 la pena haciendo pausa,
 Fas a seus males pausa,
 y el gusto, en él, extraño,
 examina la causa, 495
 Se que attentendo à causa,
 y se dexa engañar del desengaño.
 Porém virando a rosto ao desengano,
 Otra vez dice ardiente:

en essa dicha, que mi pecho alcanza,
Nessa promessa, que meu peyto alcança,
 es cierta la esperanza?
Não pôde achar entrada a esperansa,
Que em fim Lyse inclemente
 Anarda siente verme ausente? *SIENTE.* 500
Não sente o mal de ausente: Sente.
 O Oraculo dichoso!
Oh oraculo ditoso,
 Grande aplauso mereces
Grande applauso mereces
 de un pecho receloso,
Dum peyto receoso,
 pues tanto bien, a tanto mal ofreces!
 Sin que lo falso frustre la alegría 505
Porque inda que me enganes na alegria
 que siempre assi vivio mi Idolatria,
 y solo fueron ecos
 los que entonces ceñí, Laureles secos:
 y assi te buelve a preguntar el alma
 si Anarda me aborrece, o ama? *AMA.* 510
Bem sey que Lyses me desama: Ama.
 Eterna vive, en essa gruta a donde
Eterna vive nessa gruta, aonde
 el Ado cruel te esconde,
Cruel fado te esconde,
 Oraculo en los Bosques,
Oraculo dos montes
 ser de las peñas, y Alma de los Montes.
Alma da penha, cortesan dos bosques:
 Vive en ese cuviculo secreto, 515
Vive nesse cubiculo secreto,
 que a ley de agradecido te prometo
Que à ley de agradecido te prometo
 que a tu bello Narciso,
O teu bello Narciso
 de tu Deydad hechizo,
 con mas abrazos, y con menos voces,
Com mais abraços, & com menos vozes
 en flor alegre, quando menos, goces. 520
Em flor ao menos transformado o gozes.
 Assí decia, quando
Assim dizia quando
 la planta mal enjuta,

- A planta mal enxuta*
 assaltada se halló de arroyo herrante,
Salteada se achou de arroyo errante,
 que baxa de una gruta,
Que desce de huma gruta,
 despeños en aljofares pagando, 525
Ruinas em aljofares pagando:
 y ruinas padeciendo de inconstante.
 A ver su origen parte,
A ver a origem parte
 que en varios gyros, bueltas, caracoles,
Que entre travessos gyros
 la senda miente el arte,
Mente su nacimiento com tal arte,
 y engaños juzga, los que da clamores. 530
 Callando aqui, gritando más allá,
Aqui nasce, alli fica, acolà corre,
 cruza la selva inquieto, y se detiene,
 aja flores astuto, y las enciende,
 para, y minando por debaxo va,
 con cuyas variaciones 535
 cautela passos, mide precauciones.
 O mentidos crystales!
 quien beber puede con engaños tales!
 halló en fin, aunque tarde, el nacimiento,
 que el ardid, la insolencia 540
 la astucia, el fingimiento,
 por ultimo se rinde a la prudencia.
 Nace vistosa fuente,
Nasce pequena fonte
 nevado ardor luciente,
 en brazos de un Peñasco inquieto, y rudo, 545
Em braços de huma penha pouco culta
 con Morfeo hablador, con Phevo mudo;
 cercada de Laureles,
 verdes aduladores, siempre infieles,
 que con frondosos encarecimientos
 el Aura soplan, que arde desaciertos. 550
 Corre arroyo pequeño
Nasce pequena fonte
 sangria tierna de escabroso Monte,
Tenra sangria do escabroso monte,
 pasto infeliz de un leño,
 que a el Mar camina, y nada a el Orizonte,

- bagel de hundosa plata, 555
Sendo en prisões de prata
 crystalino retrato de una ingrata,
Lisonja branca de huma rocha ingrata.
 rica de perlas, y de arroyos pobre,
Rica de aljofar, se de arroyos pobre,
 que ilusa se despeña,
 dexando en cada peña,
 para que la ambicion mejor zozobre, 560
 aljofares brillantes
 quaxados en los cerros, ó diamantes.
 Adonde vas? detente,
A donde vas? detem-te,
 pára, le dice, enfrena essa corriente,
Para, enfrea a corrente:
 que si codicia hundosa, 565
Se a cobiça de undosa
 descontenta, por poco caudalosa,
Descontente por menos caudalosa,
 de tu ser te destierra
Da patria te desterra
 por valle estraño, por inculta sierra,
Em fim por valle, & serra
 mira que es ageno de tu ser; pára,
 que aunque pobre nacistes, corres clara. 570
Sera mais alta, porèm menos clara;
 Mira que te despeñas,
 no fies de las señas
 que la passion figura,
 que la lisonja incita,
 pues caerás de tu altura 575
 en el engaño que te precipita
 la adulación infame.
 Poco es esto, no sé como la llame!
 Que si de plata, pielagos procura,
 el mar de tu hermosura, 580
 dexando esos abrojos,
Por tão duros abrolhos,
 Occeanos de fuego te darán mis ojos.
Que mares de agoa te darão meus olhos,
 Mira que en cada passo de tu empeño
Que em cada passo de teu louco empenho
 vas dando un passo mas a tu despeño.
Vas dando mais hum passo em teu despenho.

- Suspende pues la vena crystalina, 585
Suspende pois a vea crystallina,
 corriente desahogo en plata fina,
E nessa prata fina
 porque si corres ciego,
 lograrás nunca, lo que lloras luego.
 No juzgues mis consejos amenazas,
Esta minha ameaça,
 ni corones tus iras de esperanzas, 590
 que esto en mi no es baxeza,
 ardor amable sí, de mi tristeza.
- Mas prosiguiera, si, cubriendo cerros
Mais prosequira quando
 no le hubiera el dolor, interrumpido
Lhe parou o discurso interrompido
 de Galgos, y de Perros, 595
De galgos, & de perros
 estruendoso alarido;
Estrondoso alarido:
 de cazadora, errante compañía,
De caçadora errante companhia
 montaraz vozeria,
Montanhes vozeria,
 que no solo a ocultarse le incitaba,
Que não sómente à presa os incitava,
 mas los cerros, tambien, precipitaba. 600
Mas parece que as serras despenhava:
 Atento, y mudo oía
 el confuso rumor, la montería,
Ao confuso rumor da montaria,
 quando despeñada
Quando precipitada
 Cierva fugaz, de flechas emplumada
Cerva fugàs de frechas emplumada
 daba veloz carrera, 605
Dava velòs carreya;
 mas que el arco ligera,
Mas a setta correrá mais ligeyra,
 o por huir de la Pluma la destreza
Ou por fugir da frecha à ligeyresa,
Ou da mão sagittifera à destresa;
 fatigaba su ser, su ligereza,
 y atravesando el valle, Rayo ardiente,
Errava o valle, atravessava o monte,

buscaba mansa fuente, 610
Te que attendendo à fonte,
 adonde sed, y herida
Ja sede da ferida
 matar pudiera, y animar la vida.
Busca na agua os alivios para a vida.

Ay cobarde engañada,
Ay cobarde enganada!
 memoria de mi daño,
Memoria de meu dano!
 entonces dice, con dolor estraño, 615
 aliento mudo, y voz inanimada!
 Qué importa, que desesperada ahora,
Que importa, dize, agora
 de la mano traydora,
Fugir a mão traidora,
 te apartes, que te inquieta,
Que tanto te inquieta,
 si tu en el alma llevas la saeta? 620
Se vem comtigo a setta?
Agora de que serve
 Aora ya de qué suerte
Fugir o arco forte,
 podrás librarte de la muerte?
Se em ti já trases escondida a morte?
E que importa a meu peyto
 Qué me importa, que Anarda viva ausente,
Que em fim Lysis se ausente,
 si el Etna que me abrasa está presente?
Se o fogo do meu peyto està presente?
 Qué importa que me aparte 625
Que importa que se aparte
 en esta, u otra parte,
Nesta, ou naquella parte
 si el fuego que me inflama
A causa, que me inflamma,
 está en el corazon, y siempre en llama?
Se vem comigo a chamma?

Menos tardó la Cierva fugitiva
Menos tardou a Cerva fugitiva
 de vañarse en la fuente, 630
Em banharse na fonte
 rindiendo en sangre lo que bebió en agua,
Pagando em sangue o que lhe bebe em agoa:

que de su pecho ardiente
 ... *que no peyto*
 soplarse incitativa,
 la siempre en asqua, intensa, viva Fragua,
 ... *fragoa*
 que le mata, y consume, 635
 y ser fineza, ó compassion, presume.
 Bebe sedienta, y aunque el agua agota,
 Bebe sedenta, & quando as ondas mede,
 en sangre, gota, a gota
 la fuente inunda, y se postró rendida,
 Atè que em fim de todo à dor rendida
 pagando lo que bebe con la vida; 640
 Igualmente co a sede larga a vida:
 en donde compassivo,
 Aonio compassivo
 temiendo discursivo
 temiendo discursivo
 algún presagio triste,
 Que anuncio triste seja
 le dice: O cierva, que dichosa fuiste!
 Ya no padecerás ningun despego! 645
 Diste la vida a el precio de un sossiego!
 Deyxaste a vida a troco do socego:
 Quien tuviera tal suerte,
 Oh venturosa sorte
 que rescatara el mio con la muerte!
 Ao passo da desgraça achar a morte!
 O caso nunca oído,
 Oh caso nunca ouvido
 encontrar con la muerte un afligido! 650
 Topar logo co a morte hum afligido!
 Triste de quien muriendo,
 Triste de quem vivendo
 amando, padeciendo,
 y del bien descontento
 Da vida descontente
 halla su alivio solo en el tormento!
 A medida da vida a pena sente!
 Así acabo, y en tanto 655
 que paran los suspiros, corre el llanto,
 cubriendose, a el mirar tanta fineza,
 de luto el Cielo, el campo de tristeza,
 y el corazón, que en dulce parasismo

tormenta fue, y bonanza de sí mismo, 660
 muerta llama, Etna vivo, Eco animado,
 haciendo en Fuentes, Rio, Selva, y Prado,
Que registrando o monte, o valle, o prado
 mar el llanto, ansia el gusto, y nieve el fuego,
 pasmó triste, sintió mudo, y quedó ciego.
[E mudo Aonio em tanto
*Descançaba do pranto para o pranto]*²¹.

BARBOSA BACELAR Y LA «SOLEDAD»

La gran antología de poesía portuguesa *A Fénix Renascida* ha sido hasta hace no muchos años «geralmente depreciada com o atestado de gongorizante», escribe Natália Correia²²,

²¹ Ya se dijo arriba que los ejemplares conocidos de la *Carta* (A: BIBLIOTECA NACIONAL DE MADRID; B: BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE LA LAGUNA) no son coincidentes. El texto de la «Soledad...» figura en A en las pp. 555-573; en B, en las pp. 565-583. He ofrecido el texto de A. El B, aparentemente mejor, corrige erratas y faltas, pero no sólo no las corrige todas sino que introduce otras nuevas, entre las cuales citaré sólo el v. 599, que en B se vuelve hipométrico («que no solo a ocultar le incitaba»). Las dos ediciones, como afirma CIORANESCU, «son igualmente malas» (*Madrid por dentro*, ed. cit., p. 47). Doy aquí, sin embargo, las variantes más significativas: «encanto» (v. 18) es, en B, «en tanto»; «la mejor» (v. 94), «la menor»; «mimosas» (v. 321), «nimiosas»; «assí» (v. 480), «a sí»; «pasto» (v. 553), «parto», entre otras. Por lo demás, el nombre de «Anarda» aparece en B en cursiva cada vez que se cita (vv. 450, 500, 510 y 623), mientras que en A sólo lo está en el v. 450 (en el que se justifica por tratarse de una inscripción en un árbol, que continúa y concluye en el v. 454). El poema de Bacelar (681 vv.), ligeramente más extenso que la «Soledad», fue casi íntegramente calcado por el vizconde. Aunque la fecha del calco es cosa relativamente secundaria (he considerado siempre, aquí, a otros efectos, tan sólo la fecha aproximada de publicación), hay datos para pensar que pudo ser en el año 1746: en éste, como queda dicho, se reedita la *Fénix*, cuyo vol. I contiene el soneto al Tajo atribuido a Rodrigues Lobo y la glosa a este soneto por Barbosa Bacelar, textos, ambos, también calcados en traducción adaptada por Cristóbal del Hoyo (vid. *infra*).

²² N. CORREIA: *Antologia da poesia do periodo barroco*, Lisboa, 1982, p. 20. Baste citar un ejemplo bien conocido en España (el libro fue traducido en la colección Austral): la *Historia literaria de Portugal*, de F. DE FIGUEIREDO, Buenos Aires, 1948, que no dedica a la *Fénix* más que media docena de líneas, en las que se habla de la antología como «el más importante repertorio de la poesía gongorina en Portugal» (vol. II, p. 122).

quien añade: «estranhável seria que ... escapassem os poetas portugueses à poderosa irradiação gongórica, precisamente numa época em que a vida e a cultura portuguesas estavam directamente sujeitas ao influxo espanhol»²³. El más extenso estudio de la *Fénix* —y del muy posterior «retoño fenixiano» *Postilhão de Apolo* (1761-1762)— que hoy poseemos en español es, que yo sepa, el volumen, ya citado, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, de J. Ares Montes, quien se propuso examinar «uno de los períodos de más alta calidad poética» de la literatura portuguesa, así como «mostrar cómo esos poetas han tomado como modelo a Góngora y lo han imitado»²⁴.

Superados esos prejuicios de carácter «nacionalista», la desatención de la crítica y de la historiografía portuguesas hacia *A Fénix Renascida* y, en general, hacia la historia de su poesía barroca se ha transformado en los últimos años en un vivo interés. No sólo contamos hoy con importantes estudios sobre algunos de los líricos portugueses del siglo XVII, sino que se reeditan (o se editan por vez primera, en muchos casos) libros y textos diversos de ese rico periodo.

Uno de los más interesantes autores del Barroco literario portugués es sin duda el lisboeta António Barbosa Bacelar, de quien N. Correia afirmaba en 1982 que «No cenário híbrido da *Fénix* a sua personalidade recorta-se, pedindo-nos uma recuperação que o reintegre na escolhida família poética a que legitimamente pertence», porque se trata de una de las «vozes que aguardam ser requisitadas por estudos individualizantes que salvem a sua personalidade poética da vaga seiscentista que cobre o que de inferior e superior a poesia barroca produziu»²⁵; un poeta, en fin, que se halla ampliamente representado en la *Antologia* de la propia Correia. Excelente sonetista, Bacelar —na-

²³ CORREIA: *op. cit.*, pp. 20-21.

²⁴ J. ARES MONTES: *op. cit.*, pp. 12-13.

²⁵ CORREIA: *op. cit.*, pp. 111 y 29-30. La antóloga recoge catorce poemas de Bacelar. (Acabado el presente trabajo ha aparecido, en edición de A. Hatherly, la única novela en portugués —inédita— hasta hoy conocida de Bacelar, *Desafio venturoso* [Lisboa, 1991], «novela sentimental» de quien es considerado por Hatherly «talvez um dos melhores poetas portugueses de seiscentos»; véase *A Phala*, 24 [1991], p. 35.)

cido en 1610— se formó con los jesuitas y fue profesor en Coimbra hasta que las intrigas académicas le obligaron a abandonar su trabajo universitario; pasó a ocupar entonces cargos administrativos, en Lisboa primero y más tarde en Évora. Escribió poesía «seria» y festiva y satírica tanto en portugués como en castellano. Murió en 1663. Sus poemas se recogen en cuatro de los cinco volúmenes de la *Fénix*. Considerado como el introductor del «género» de la «soledad» en Portugal, escribió no menos de cuatro poemas de este tipo, tres de los cuales se incluyen en la antología de Pereira da Silva: dos «Saudades de Aonio» (vols. I y V), la primera en silva y la segunda en octavas, y unas «Saudades de Lysis na ausência de Aonio» (vol. II), en silva²⁶.

Aunque el innegable modelo de Bacelar es siempre el de la lengua poética gongorina, y aunque del cordobés tome ciertos giros sintácticos y otras fórmulas de construcción y de léxico, las «saudades» del poeta portugués, como tal «género» poético, no constituyen en modo alguno una fácil imitación del poeta español. Tiene razón, a mi ver, Ares Montes cuando señala que no cabe sostener que «las *Saudades* sean un calco ni una imitación total del poema de Góngora», puesto que «Hay en ellas demasiados elementos de la tradición pastoril para que pensemos sólo en el poeta español»²⁷. Conviene subrayar, así pues, que las «Saudades» bacelarianas, aun saliendo claramente de la «matriz» gongorina, parecen más una derivación o una metamorfosis «pastoralizante» de las *Soledades* que una simple variación sobre este poema. En cualquier caso, constituyen, a mi juicio, un excelente ejemplo de lo que es el principio de la *imitatio* (de un «clásico» reciente, en este caso), pues, sobre no seguir servilmente a su modelo, percibimos con claridad que sólo arrancan de él para crear un poema netamente diferenciado.

Los versos de las «Saudades de Aonio» que he transcrito arriba entre los de Cristóbal del Hoyo dan, aunque de manera in-

²⁶ Para estos datos de Bacelar me sirvo de los libros citados de ARES MONTES (pp. 107-109 y 396 y ss.) y CORREIA (p. 111), además del *Diccionario cronológico...* (p. 246).

²⁷ ARES MONTES: *op. cit.*, p. 396.

suficiente, cierta idea de lo dicho. Observamos de inmediato inconfundibles rasgos de la lengua poética gongorina: ausencia de «actualizadores» (Lapesa), metáforas, oxímoros, hipérbatos, etcétera. En su conjunto, se trata, sin embargo, de un poema bien distinto de las *Soledades*, no sólo en razón del ya señalado acendramiento de lo puramente pastoril, sino también a causa de una evidente fluidez o sencillez narrativa que distingue en todo momento al poema de Bacelar.

¿Puede decirse lo mismo del texto español respecto a las «Saudades de Aonio», al que sin duda sigue —como el poema portugués lo hace respecto a Góngora—, pero al que se liga, en cambio, mediante un procedimiento diferente: el procedimiento de la *traducción*?

Veamos ambos textos de más cerca. Aunque la «Soledad» de Cristóbal del Hoyo es, de hecho —al menos en sus dos terceras partes—, una traducción, amén de no presentarse como tal, hace poca justicia a las «Saudades» bacelarianas. Si, por una parte, el vizconde opera con frecuencia por «adaptación» y sustitución (el nombre convencional de la amada «Lysi» o «Lysis» es sustituido por el no menos convencional «Anarda»²⁸), por otra parte se dan pasajes enteros de traducción pura y simple. Pero la calidad de esta traducción *parcial*, en efecto, deja con frecuencia mucho que desear: la fluidez del original se ve entrecortada una y otra vez en el texto español por versos de acentuación irregular o por endecasílabos hipermétricos («Etna apacible, feliz dessassossiego», 80; «Los secos troncos, ó verdes Gigantes», 89; «pues son sus armas, cariños inciertos», 281; «espero, si es que la vida me alcanza», 239; «ser el calabozo adonde Eco vive», 468; «mira que es ajeno de tu ser; para», 569; «Occeanos de fuego te darán mis ojos», 582; «pasmó triste, sintió mudo, y quedó ciego», 664), además de otras irregularidades, como la aparición de un eneasílabo donde esperamos un heptasílabo («podrás librarte de la muerte?», 622). Por otra parte,

²⁸ Sobre la convencionalidad del nombre «Anarda», muy común, y que aparece en *La Arcadia* de Lope o en el *Quijote*, véase H. IVENTOSCH: *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española*, Valencia, 1975, pp. 18 y 98.

se dan en el texto de Cristóbal del Hoyo muchos casos de versos agudos:

si logro en tal borrasca tu piedad sacrificar la tabla a tu Deidad.	(233-234)
porque a Ninfa que falta a la verdad, de su Templo la arroja su Deydad,	(471-472)
Callando aquí, gritando más allá,	(531)
para, y minando por debaxo va,	(534)

versos que contrastan visiblemente con la perfecta regularidad de los endecasílabos graves de Bacelar, cuyo poema no ofrece ningún caso de verso agudo. Sobrados ejemplos hay, por lo demás, de evidente impericia en la traslación de numerosas líneas portuguesas: en el episodio de los ecos, el vizconde vierte la rima original *chama - ama* en la caprichosa *alma - ama*. No otra cosa que torpeza muestra la cacofónica versión («y pico en pico suavemente ricos, / se trocaban las Almas por los picos») de los versos portugueses en que los pájaros «Alternavam cuydados, & requebros, / E pico a pico docemente attentos / Se trocavam as almas nos alentos». La filomena es «ruda» (v. 159), pero también un peñasco (v. 543) que en Bacelar es una «penha pouco culta»... Los ejemplos podrían multiplicarse.

En cuanto a los rasgos estilísticos gongorinos, éstos aparecen claramente —como arriba se dijo— en el poema de Bacelar, rasgos que la traducción recoge e incluso aumenta. También de este aspecto pueden citarse numerosos ejemplos. Bastaría un solo verso —«Hum Jasmin odorifero nevava»— para observar hasta qué punto el vizconde «gongorizó» todavía más en la traducción: «un jazmin abrasandose nevaba». Este verso nos sirve igualmente para ejemplificar otro rasgo gongorino muy presente en el poema de Bacelar y en la traducción-adaptación española: la tendencia a situar un esdrújulo en posición acentual privilegiada; un rasgo que el «traductor» mantiene y que incluso inserta en los escasos versos «originales» de su parcial versión («bronces de espuma en piélagos de nieve»). Nada puede extrañar esa inclinación natural del vizconde, pues este, sin

duda, «gongorizaba todo cuanto tocaba»²⁹. Un gongorismo, en fin, que aparece reforzado por el «préstamo» —para los versos iniciales del poema— de un buen puñado de líneas de la «Introdução poética», texto cuya filiación gongorina, más acusada aún que la del poema de Bacelar, se pone de manifiesto ya desde sus palabras iniciales³⁰.

IMITACIÓN Y TRADUCCIÓN: LOS PATRONES SEISCENTISTAS

He hablado hasta el momento del texto de Cristóbal del Hoyo como de una *traducción parcial*. Se trataba, hasta aquí, de presentar el *caso* planteado por este poema en su nivel, por así decirlo, más evidente o primario. Hora es ya, sin embargo, de pasar al verdadero núcleo de la cuestión y, así, al único plano en el que, en rigor, debiera, a mi ver, discutirse este curioso caso literario. ¿Podemos seguir hablando de *traducción* en un poema que en todo momento se ofrece como «propio» y que es, en realidad, un inconfesado calco parcial de un texto portugués deliberadamente traicionado y manipulado? ¿Pueden los conceptos de *traducción* y de *imitación* que eran válidos para el vizconde —según se verá en seguida— aplicarse a un texto que no traduce la totalidad del poema original, que vierte algunos fragmentos de manera caprichosa y que, por si fuera poco, se sirve —también secretamente— de numerosos versos de un segundo poema (la «Introdução poética»)?

²⁹ La frase es de M. R. ALONSO en su artículo citado (nota 11). Otras observaciones de interés sobre el gongorismo de la «Soledad» pueden leerse en el trabajo de M. A. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ: «Técnicas gongorinas en el poema 'Soledad escrita en la isla de la Madera' de Cristóbal del Hoyo», *Ycoden*, 1 (1986), pp. 51-55.

³⁰ Sobre «Era del año la estación florida» y sus fuentes y derivaciones, vid. D. MCGRADY: «Los primeros versos de las 'Soledades'», *Hispanic Review*, 54, 3 (1986), pp. 287-296; para todo el fragmento inicial, D. ALONSO: «Góngora y el toro celeste. Las constelaciones y la designación del tiempo del año en la poesía gongorina» (1968), en las *Obras completas* del autor, vol. VI, Madrid, 1982, pp. 289-301. En la «Introdução» atribuida al Padre dos Reis hay otros versos directamente tomados de Góngora, como el famoso «Gimiendo tristes y volando graves» («Gemeram tristes, & voaram graves»).

Ha quedado dicho más arriba que, por más que fuera hombre de ideas ilustradas, Cristóbal del Hoyo estuvo siempre fuertemente apegado a la poética barroca, en la que se formó, y dentro de la cual se inscriben, en lo estético, todos sus escritos. Conviene repasar aquí, por consiguiente, los fundamentos seiscentistas de algunos conceptos implicados en la práctica poética del vizconde, conceptos por los que, en pura coherencia, no tenía Cristóbal del Hoyo más remedio que guiarse.

El principio de la *imitación* de los autores antiguos tuvo, como es sabido, una completa imposición en toda la poesía del período áureo. Desde los primeros poetas renacentistas (en relación con los cuales formuló el Brocense el conocido *dictum*: «no tengo por buen poeta a aquel que no imita a los excelentes antiguos») hasta los últimos brotes de gongorismo en el siglo XVIII, la poesía de los Siglos de Oro vio en la *imitatio* un modo de comportamiento creador que aseguraba la continuidad de la *philosophia perennis* y de la *sapientia veterum*³¹. No es menos sabido que, junto a la *imitatio* —y, a veces, derivadas de ella—, abundaron las modalidades poéticas que se servían de un texto original antiguo o reciente para alterarlo o modificarlo a gusto mediante los *contrafacta*, las glosas, los centones o la muy personal imitación vía traducción³². Estamos —no será

³¹ Vid. D. H. DARST: *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, 1985, especialmente la introducción («El proceso imitativo en el Siglo de Oro», pp. 7-15), además del imprescindible estudio de F. LÁZARO CARRETER: «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», en *Anuario de Estudios Filológicos* (Universidad de Extremadura), II (1979), pp. 89-119. Véase, también, J. A. MARAVALL: *Antiguos y modernos*, Madrid, 1966. Para la contextualización del principio de la *imitatio* en los tratadistas áureos, vid. A. VILANOVA: «Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII», en G. DÍAZ PLAJA (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, 1953, pp. 265-692.

³² Cabe citar aquí, a manera de ejemplo, unos versos de Quevedo. En uno de los textos («Al excelentísimo señor Conde Duque») que figuran al frente de las obras de fray Luis de León editadas por Quevedo en 1631, transcribe éste algunos versos de Propercio (Lib. I, elegía 9), y añade: «Yo con alguna licencia lo imité en estos versos, que pueden pasar por traducción...»; vid. A. MARTÍNEZ ARANCÓN (ed.): *La batalla en torno a Góngora*, Barcelona, 1978, pp. 102-103. Véase también el poema de Quevedo aducido por A. BLECUA: *Manual de crítica textual*, Madrid, 1983, p. 212.

inútil recordarlo— en una sociedad que «todavía siente la obra literaria como un bien común que puede modificarse al cambiar las circunstancias de tiempo y lugar»³³. No eran infrecuentes, por ello, las *refundiciones* (tanto de textos españoles como de textos extranjeros), que llegaron a cultivar en algún momento poetas como Quevedo o el mismo Góngora. Se distinguían esas refundiciones casi siempre, sin embargo (¿conviene aclararlo?), no sólo por el público conocimiento del texto original, sino también por la dignidad del texto resultante de la refundición con respecto al poema-matriz.

No faltaron, en este sentido, las llamadas de atención y aun las sabrosas (por irónicas) observaciones acerca de las excesivas licencias tomadas por algunos poetas que, en muy relajadas interpretaciones de aquella libertad, llegaban a poner bajo sospecha tan amplia concepción del texto como «bien común». Una de las más conocidas «advertencias» fue la de Cervantes, que no admitía sino la inclusión de un solo verso ajeno entre los propios: «Item se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copia entera; que en tal caso tal ladrón es como Caco»³⁴. Es obvio que, para Cervantes, las múltiples modalidades de uso de un texto ajeno necesitaban algún tipo de limitación ante los reiterados casos de puro y no siempre secreto «latrocinio».

No menos interés tienen las observaciones de Juan de la Cueva en su *Exemplar poético* (1606) acerca de los límites de la imitación y la traducción. También aquí parece el autor llevado por la necesidad de poner un poco de orden y de llamar a las cosas por su nombre cuando los modos de proceder, tanto en la imitación como en la traducción, no se ajustaban en puridad a un comportamiento justo y decoroso en punto a convenciones y licencias sobre el «uso» de las «agenas obras». Veámoslo:

³³ A. BLECUA: *op. cit.*, p. 211.

³⁴ *Adjunta del Parnaso*, en *Viaje del Parnaso*, ed. de M. Herrero García, Madrid, 1983, p. 320; en la ed. de F. Rodríguez Marín (Madrid, 1935, p. 122) se lee «copla» en lugar de «copia».

El propio nombre inoro que se deve
a 'quel que agenas obras conocidas
de otros aueres aplicar se atreve,

i con dos o tres sílabas movidas
i una dición de su lugar trocada,
las da en su nombre para ser leydas. [...]

Assí, el que hurta del ageno escrito,
aunque luego le agrada i le recrea,
le ofende al noble onor tan vil delito.

Haze qu'el vulgo libremente vea
su cortedad de ingenio i manifieste
por suya aquella obcenidad tan fea,

i justamente haze que le cueste
las plumas que le quitan i la fama,
sin que remedia reparalla preste. [...]

Tres modos ay por donde son regidos
los qu'en agenas obras ponen mano
i son con fuertes leyes compelidos:

unos imitan del sermón romano,
otros hurtan i otros puramente
traduzen de otra lengua en castellano.

La imitación en tiempo conveniente
es lícita i licencia permitida
al de ingenio más alto i ecelente.

Si es de idioma ageno deduzida
en el nuestro, o imitándola en conceto,
o siendo a su propósito vestida,

puede el más doto i puede el más discreto
en sus obras usar de imitaciones,
entre sabios tenidas por preceto.

Del hurtar sin que usemos de razones
que de nuevo lo aclaren, están claras
del uso dél las baxas condiciones,

i si tú, que lo sigues i lo amparas
con adotiva musa que alimenta
la vana ostentación con que l'aclaras,

mira qu'esse furor icáreo intenta
en esse buelo tu mortal rüyna
i abatimiento en vez de onrosa cuenta.

Es el modo tercero la divina
traducción, tan difícil cuan gloriosa
al que observa el decoro a su doctrina.

Su ley es inviolable i religiosa,
tratada con lealtad i verdad pura,
que ni pueden quitar ni añadir cosa.

Y aclara en seguida —cosa muy importante— que el traductor está obligado «a conservar i aun mejorar con arte / la grandeza, primor i la ecelencia / original sin offender la parte»³⁵. La clasificación y los distingos que acabamos de leer dejan fuera de toda duda el que, por mucho que las cosas se confundieran con frecuencia en la época, no podía haber ambigüedad alguna en cuanto a las malas interpretaciones de las ideas de *imitación* y *traducción*; en los casos en los que éstas eran malamente comprendidas, o interpretadas de manera equívoca, sólo podía hablarse de *hurto*.

Muy útil es también, en este sentido, el testimonio de Luis Alfonso de Carballo en su *Cisne de Apolo* (1602):

Carua.—Y tomar vna copla entera, o más, o vn exordio, romance ageno, y encaxarlo en mis obras vendiendolo por propio mio, aprouechandome del trabajo ageno, seria permitido?

Lect.—En ninguna manera, porque esso es hurtar.

Zoylo.—Pues no se suele vsar poco.

Lect.—No al menos de los buenos Poetas, que estos se afrentarian mucho de querer honrarse con agenos trabajos. Mas los que no lo son y quieren parecerlo, hazenlo con tan poco respecto, que deuerian ser castigados como robadores de la hazienda y honra agena. *Qui enim alienis pro suis vitur fur est*. Y estos tales tienen la pena de su merecido, quando se viene a conocer su ladrocinio, pues ansi como deuen ser loados y regraciados los que escriuen alguna cosa, ansi deuen ser affrentados y vituperados los que hurtan lo que otros escriuen y lo publican por propio suyo...³⁶

³⁵ JUAN DE LA CUEVA: *Exemplar poético*, ed. de J. M. Reyes Cano, Sevilla, 1986, pp. 72-74.

³⁶ *Cisne de Apolo*, ed. de A. Porqueras, Madrid, 1958, vol. II, pp. 177-178.

Este rápido examen de algunos pareceres sobre la cuestión que ahora nos ocupa no pueden, sin embargo, hacernos olvidar que es cada caso, en última instancia, el que vendría a reordenar los datos del problema. Intrincadísimo asunto, por otra parte, el de la *traducción*, en una época en la que ésta era más bien entendida y practicada como *recreación*³⁷. En cuanto a lo primero: «reordenación» de los datos del problema habría, ciertamente, si aceptamos, con la misma ironía de Eliot, que los malos poetas imitan y los buenos roban. («Claro está —apostilla Claudio Guillén después de mencionar la reflexión eliotiana— que el hurto, admirativo o afectuoso, se efectúa en plena luz»³⁸.) Dicho de otro modo: todo dependerá de los resultados concretos de la traducción, la imitación e incluso el hurto (con todos los matices necesarios en cuanto a su magnitud y a su naturaleza). Sólo obtenemos, en este ámbito, una idea clara y válida sobre aquellas licencias si juzgamos cada caso en su particularidad y en su fenomenología (¿no se ha hecho así con el Quevedo de «¡Ay! Floralba, soñé que te... ¿Dirélo?» y con el Góngora de «La dulce boca que a gustar convida»? y a la luz, por lo demás, de lo que se ha llamado la «matriz abierta» del Barroco, el «diálogo textual» mantenido por distintos autores de los Siglos de Oro³⁹ con textos de muy diversas lenguas y épocas (y dentro de la propia lengua castellana, como es el caso del citado soneto de Quevedo), licencias que tan excelentes resultados dieron en los casos de algunos de nuestros poetas mayores de ese período.

Aun con la notable distancia que, en cuanto a los procedimientos, separa al texto del Cristóbal del Hoyo de estos casos de excelencia (sobre todo en lo que respecta a la «visibilidad» o el general conocimiento del texto primario), podríamos conceder, pues, ese último beneficio a la «Soledad», y ver el poema en su concreción o su particularidad, más allá o más acá de convenciones, libertades e inevitables «advertencias» contempo-

³⁷ Véanse los ejemplos recogidos por J. L. SANTOYO: *Teoría y práctica de la traducción: antología*, Bellaterra, 1987.

³⁸ C. GUILLÉN: *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, 1985, p. 319.

³⁹ Vid. H. DE CAMPOS: «Texto e Historia», en su libro *A operação do texto*, S. Paulo, 1976, pp. 13-22; cfr. mi comentario citado en n. 11.

ráneas. Tampoco con esta óptica, sin embargo, ganaremos mucho: ya se vio arriba que la «Soledad», como traducción, es deficiente y mediocre (además de torpemente manipuladora); abundan en el poema los versos irregulares; no se respeta la integridad del texto original ni se declara en ningún momento la existencia de ese otro texto. Por otra parte, el vizconde «pone mano» en un segundo poema, la «Introdução poética», de la que se sirve aleatoriamente en cuanto a ciertos versos, y también de manera secreta. Los resultados, sobre ser mediocres, no pueden justificar ni siquiera de este modo (sin duda injusto para el vizconde) los procedimientos «creadores» seguidos por Cristóbal del Hoyo. Habrá que concluir que se trata del hurto de un «ageno trabajo» con el que su autor quiso «honrarse» y que hoy tiene «la pena de su merecido, quando se viene a conocer su ladrocinio». Por otra parte, y pese a las sutiles transformaciones de la idea de la *imitatio* a lo largo del siglo XVIII⁴⁰, tampoco esas transformaciones podían amparar un proceder poético fundado en la irrespetuosa manipulación de un texto ajeno (las «Saudades» de Bacelar) y en la caprichosa extracción de versos de otro poema (la «Introdução poética»). Incluso los centones se regían por unas curiosas reglas⁴¹.

No era, en fin, la primera vez que el vizconde «hurtaba», por más que en el caso de su «Soneto al Teide» —traducción adaptada del soneto al Tajo atribuido a Rodrigues Lobo— los resultados no fueran, con serlo, tan visiblemente penosos; hurto este, por cierto, acerca del cual su descubridor, Manuel González Sosa, no puede dejar de afirmar que se trata, en verdad, de un *plagio*: «Porque lo es, con casi todas sus agravantes»⁴².

⁴⁰ Cfr. J. ÁLVAREZ BARRIENTOS: «Del pasado al presente. Sobre el cambio del concepto de imitación en el siglo XVIII español», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1 (1990), pp. 219-245.

⁴¹ Véanse las palabras al respecto de L. A. DE CARBALLO en su *Cisne de Apolo*, ed. cit., vol. II, pp. 178 y ss. Es inequívoca, en cuanto a la necesidad de que el texto objeto de imitación sea conocido (puesto que, de otro modo, la imitación es sospechosa), la octava que cierra el capítulo aludido (§ VIII: «De la imitación, del contrahacer y hurtar agenas poesias, y del ceton»).

⁴² M. GONZÁLEZ SOSA: «¿Un plagio secreto...?», cit., p. 132.

Por otra parte, tampoco era la primera vez que el vizconde «ponía mano» (para seguir usando la gráfica expresión de Juan de la Cueva) en textos de Barbosa Bacelar, pues había copiado también muchos versos de la glosa que éste había realizado del soneto al Tajo en su propia «glosa» del soneto al Teide⁴³. Si a ello se añade la sospecha de hurto que pesa, como ya apunté, sobre otro poema del vizconde, la «Paráfrasis del Salmo Miserere», tendremos así claramente explicadas las razones del más bien generoso *silencio* —al que aludí al principio de estas líneas— acerca de los hábitos líricos del vizconde de Buen Paso, sobre cuya poesía «seria» fueron, sin embargo, tan explícitos Fernando de la Guerra y don José de Viera y Clavijo. El interés que con razón suscita la obra en prosa de Cristóbal del Hoyo, que nos ha llevado a examinar también su poesía, no puede decirse —a la vista está— que sea extensible a su producción lírica «seria». El desvelamiento de la *leyenda* que durante décadas envolvió a nuestro autor ha acabado por favorecerle muy poco en cuanto a este aspecto de su obra.

UN GONGORISMO ANACRÓNICO

Un aspecto mencionado arriba debe aún retenernos: el gongorismo de la «Soledad» (que es el gongorismo de las «Saudades» y de la «Introdução poética»). El vizconde daba a conocer su poema pretendidamente original como un muy tardío reflejo del considerable, dilatado influjo de la poética gongorina, un influjo que alcanza, como es sabido, hasta los primeros decenios del XVIII. ¿Qué representaba este brote tardío de gongorismo (siquiera fuese calcado y traducido) a mediados de la centuria dieciochesca? Cristóbal del Hoyo daba a conocer, en efecto, su fervor gongorino con un completo anacronismo, y no sólo con respecto al momento más vivo de la gravitación de la lengua poética del cordobés, sino también con respecto a los últimos y ya muy pálidos efectos de esa gravitación en el siglo ilus-

⁴³ Ambas glosas se recogen en el 'Apéndice documental' del citado trabajo de GONZÁLEZ SOSA, pp. 142-145.

trado. Publicar un poema de estirpe gongorina —del Góngora de los poemas extensos— hacia 1747 no podía sino resultar una curiosa extemporaneidad. Y es que, aunque se publicara en 1716 y se reeditara en 1746, el poema del que se había servido Cristóbal del Hoyo había sido escrito hacía ya más de ochenta años (Bacelar, recuérdese, muere en 1663).

Al contrario de lo que ocurre con las imitaciones de las *Soledades* en la segunda mitad del siglo XVII (la «Soledad a imitación de las de don Luis de Góngora», de Salazar y Torres, es un buen ejemplo⁴⁴), las realizadas en el siglo XVIII ofrecen, sin duda, un interés especial; y ello, naturalmente, no por la calidad o los méritos de esos poemas en sí mismos, sino por el hecho de que permiten conocer con mayor exactitud el proceso de las ideas estéticas: el paso de la poética barroca a la neoclásica. Permiten, en efecto, analizar la progresiva decadencia del gongorismo en esa centuria hasta, cuando menos, el «hito» antigongorino que representan las opiniones vertidas por Luzán en su *Poética* (1737).

En la primera mitad del XVIII, poetas como Gerardo Lobo o José Antonio Porcel se muestran aún afectos a la lengua gongorina; en la segunda mitad, las huellas, muy escasas, se reducen al Góngora de romances y letrillas. En 1718 se imprime en Córdoba la «Soledad tercera» de José de León y Mansilla, una imitación en la que el autor llega a captar, se ha dicho, «casi todos los elementos de la técnica y de las ideas de Góngora, aunque nunca alcanzó a relacionarlos con completa coherencia»⁴⁵; para Gerardo Diego, que recogió un fragmento del poema en su *Antología poética en honor de Góngora* (1927), se trata de una «imitación infortunada del modelo»⁴⁶; Dámaso

⁴⁴ Sobre Salazar y Torres como poeta inscrito en la órbita del gongorismo tardío, vid. J. ARES MONTES: «Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres», *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), pp. 281-321.

⁴⁵ N. GLENDINNING: «La fortuna de Góngora en el siglo XVIII», *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), p. 326. Véase, igualmente, J. ARCE: *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, 1981, especialmente «El Siglo de Oro y la pervivencia de Góngora», pp. 105-114; cf., ahora, el muy reciente artículo de GLENDINNING «La *Soledad tercera* de José de León y Mansilla (1718)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVIII, 1 (1991), pp. 13-24.

⁴⁶ Cito la *Antología...* de Diego por la reedición de Madrid, 1979, p. 49.

Alonso fue todavía más severo: «lo mejor que se puede hacer es olvidarla»⁴⁷.

Nigel Glendinning, autor de un amplio estudio sobre la pervivencia del gongorismo en el siglo XVIII, afirma, a propósito del poema de León y Mansilla, que la imitación del estilo gongorino «a través de todo un poema largo ... era, ya de por sí, algo excepcional a principios del siglo XVIII»⁴⁸. Más excepcional aún venía a serlo hacia mediados de la centuria, época en la que se publica la *Carta del vizconde* que recoge su «Soledad». Afirma el hispanista inglés que, a pesar de las reticencias de un Mayans y Siscar y de los editores del *Diario de los literatos*, Góngora gozaba (no así sus imitadores) de un amplio prestigio en el primer tercio del siglo, hasta el punto de que hasta 1737 no se ha podido encontrar «ninguna crítica tajante de Góngora en España en el siglo XVIII»⁴⁹. Las críticas, en efecto, del *Diario de los literatos* y la *Poética* de Luzán constituyen el primer brote de la condena de Góngora en el siglo XVIII, contra la cual reacciona Juan de Iriarte (escritor, como el vizconde, natural de Canarias) con una clara reivindicación de la obra del cordobés. Iriarte modificaría, en la década siguiente, sus opiniones; venía a sumarse así no sólo a Luzán, sino también a Luis José Velázquez (1753), Burriel (1757) y Mayans (también en este último año) en el ya generalizado rechazo de una obra que en la segunda mitad del siglo apenas habría de dejar huella. El Góngora de las *Soledades* y el *Polifemo* entraba en una larga noche de condena y olvido.

¿Qué papel desempeña, en este panorama sucintamente descrito, nuestro poema? El ya citado carácter *anacrónico* de una imitación gongorina (que era, en realidad, una secreta *traducción de una imitación*) publicada en un momento en que aparece como prácticamente generalizada la condena de Góngora no debe hacernos olvidar el hecho de que el autor, como he reiterado líneas atrás, estuvo muy cerca siempre de la estética barroca, aun cuando su modelo ideológico fuera Feijoo. ¿Debe

⁴⁷ D. ALONSO: *Góngora y el 'Polifemo'*, vol. I, Madrid, 1974 (6.ª ed.), p. 243.

⁴⁸ GLENDINNING: art. cit., p. 327.

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 333.

esto entenderse, según ha sido puesto de relieve por algunos críticos e investigadores del siglo XVIII español, como una prueba más de las profundas diferencias entre «ideología» y «formas literarias» en los escritores españoles de este siglo?⁵⁰ No haría falta ir tan lejos: la «Soledad» es un caso ya absolutamente anómalo en las expresiones del gongorismo dieciochesco. Conviene, de todas formas, recordar que Cristóbal del Hoyo nació en 1677 (Bances Candamo, y Alvarez de Toledo, en 1662; Gerardo Lobo, en 1679); esto es: que había recibido su educación, y había formado sus gustos, en un período en el que la obra de Góngora y la de los poetas gongorinos ocupaban el centro de la escena. Al pretender, sin embargo, mostrar un gongorismo (incluso *a furto*) en las fechas en que lo hizo, el vizconde —cansado septuagenario— ni siquiera había advertido que sus fervores gongorinos chocaban con los nuevos gustos; que esos fervores eran ya sólo cosa de otro tiempo, el tiempo de su primerísima juventud, aquel en que saber de memoria los poemas de Góngora era participar en el espíritu de una época. Al calcar un poema portugués de la centuria barroca que imitaba las *Soledades*, y al tomar un puñado de versos de otro poema portugués no menos deudor de Góngora —al «devolver» de ese modo, así pues, a Góngora a la lengua misma de las *Soledades*—, Cristóbal del Hoyo convertía en anacrónica y burda caricatura una pasión que, por mucho que siguiera siendo la suya, ya no era la de su tiempo.

⁵⁰ J. ARCE: *op. cit.*, p. 105: «El influjo extranjero fue, sobre todo, ideológico. Ciertamente que las transformaciones lingüísticas son también muy notables. ...El caso es que ni siquiera en las décadas centrales del Setecientos se desconexionan [nuestros dieciochistas] de lo que era por entonces la ligazón más inmediata, es decir, la de los poetas barrocos».